

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ANNAIS

DO

**MUSEU HISTÓRICO NACIONAL**

VOL. IX

1948



1958

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ANNAIS

DO

**MUSEU HISTÓRICO NACIONAL**

VOL. IX

1948



1958

## SUMÁRIO

GUSTAVO BARROSO — O iluminismo bávaro no Brasil	5
NAIR DE MORAES CARVALHO — Marcas de porcelana de Saxe .....	15
OCTÁVIA CORRÊA DOS SANTOS OLIVEIRA — Ourivesaria brasileira .....	22
GILDA MARINA DE ALMEIDA LOPES — Uma preciosa miniatura .....	38
SÍGRID PÔRTO DE BARROS — O Museu e a criança	46
ANTÔNIO PIMENTEL WINZ — Conhecimentos ...	74
ECYLA CASTANHEIRA BRANDÃO — A vida e a arte de Thorwaldsen em um pequeno grupo de <i>biscuit</i> do M. H. N. ....	97
JENNY DREYFUS — Esfragística medieval portuguesa. Sinais públicos e rodas .....	119
GERARDO A. DE CARVALHO — Os instrumentos musicais primitivos afro-brasileiros no Museu Histórico Nacional .....	139

## O ILUMINISMO BÁVARO NO BRASIL

GUSTAVO BARROSO

(Da Academia Brasileira de Letras — Diretor do Museu Histórico)

O criador do chamado Iluminismo na Baviera em fins do século XVIII foi o Professor João Adão Weishaupt, que introduziu os princípios dessa seita filosófica-cabalista nas sociedades secretas de estudantes existentes nas universidades do sul da Alemanha, a começar pela de Ingolstadt, onde lecionava. Em 1777, completou a organização oculta que tinha em vista sob férrea disciplina e o comando duma Junta Secreta, dividindo-a em três círculos: o dos Noviços, o dos Minervais e o dos Areopagitas. Seu símbolo era o môcho, a coruja de Atenas. Auxiliou-o nessa tarefa o mação Knigge, que acabou derrubando-o e exercendo sôzinho o poder. Em 1786, ao atravessar uma praça dum subúrbio de Ratisbona, durante forte tempestade, o padre apóstata Lanz, agente de ligação dos Iluminados, foi fulminado por um raio. Nos bolsos do cadáver, a policia encontrou todos os planos dum grande movimento subversivo preparado na sombra e prestes a ser desencadeado com inaudita ferocidade. Então, o Govêrno bávaro prendeu os chefes, dissolveu os grupos e apoderou-se dos arquivos da agremiação. Weishaupt, que usava o nome de guerra de Espartaco, refugiou-se na côrte de Gotha sob a proteção do tolerante Duque Ernesto Luís. Todavia, de acôrdo com a documentação de N. H. Webster em "*Secret societies and subversive movements*", o Iluminismo não foi destruído e conservou-se bem disfarçado, informando tôdas as sociedades secretas de estudantes que brotaram e se desenvolveram nas escolas superiores alemãs de fins do século XVIII



Carlos Luis Sand suicidando-se após ter morto Kotzebue

a princípios do XIX, sobretudo quando o país foi saindo do choque das invasões napoleônicas: Amictistas, Constantistas, Unitistas, Harmonistas e Concordistas; Cavaleiros de S. João de Jerusalém, Cavaleiros do Arcabus e Cavaleiros do Punhal; Irmãos Negros, Legião Negra de Lutzow e Legião da Caveira, Tugendbund e Tugendverein, Liga da Virtude e União da Virtude; finalmente, Landsmannchaft ou Sociedade de Camponeses, Brüderschaft ou Sociedade de Irmãos e Burschenchaft ou Sociedade de Companheiros.

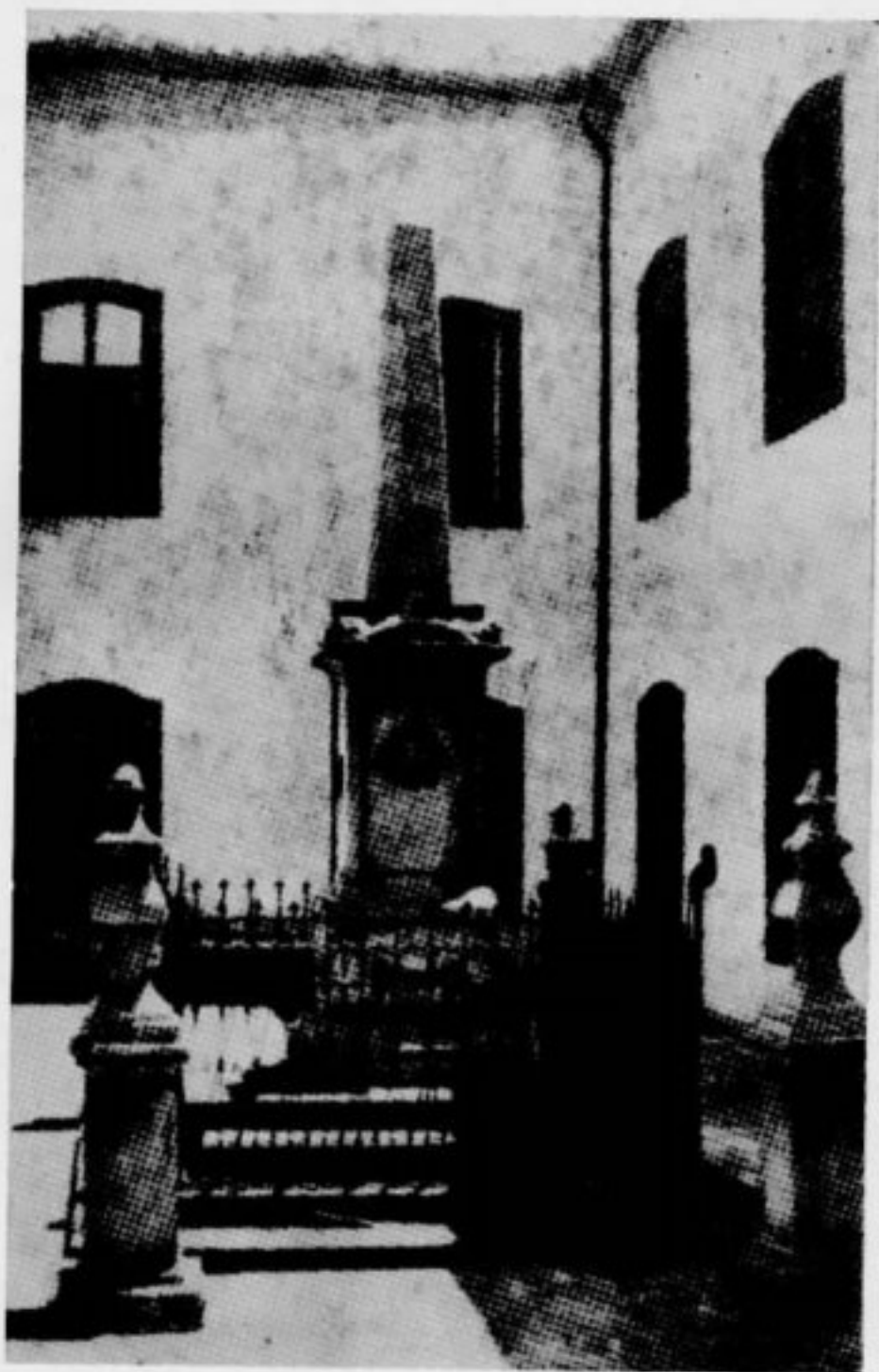
Sabe-se, através de vários depoimentos esparsos, que o Iluminismo foi transplantado para o Brasil e semeado de início na Faculdade de Direito de S. Paulo, logo após a sua criação em 1827, sob o nome de Burschenchaft, que os estudantes e em seguida o povo nacionalizariam e encurtariam na palavra Bucha. Segundo Odilon Nestor, floresceu na Faculdade de Direito de Olinda como Tugendbund. Chamou-se nas Escolas Politécnicas Landsmannchaft. Influuiu com o rótulo de Patriarcas Invisíveis na Cabanagem do Pará e na Revolução Liberal de 1841-1842. A ação dessa força chamava Martim Francisco na Câmara dos Deputados, em 1837, num discurso contra o Senador José Martiniano de Alencar, padre, filho de padre e um dos Invisíveis, o Véu do Mistério e a Religião do Segrêdo.

Como e por quem foi trazido o Iluminismo bávaro para o nosso país? A resposta a essa pergunta constitui uma página tão imprevista e misteriosa que mais pareceria de romance de aventuras do que de história verdadeira, se, em face dos elementos de prova e da dedução lógica a que levam, pudesse subsistir a menor dúvida quanto aos fatos e personagens que nela se incluem.

Nas primeiras décadas do século XIX, Alexandre I, Czar de Tôdas as Rússias, abriu luta contra as sociedades secretas que acendiam pela Europa os fachos das revoluções. Um de seus grandes auxiliares nessa cruzada era o escritor Augusto de Kotzebue, alemão de nascimento, Cônsul Geral do Império Moscovita em Koenigsberg. Fundador da famosa "Semana



Retrato de Júlio Frank na Academia de Direito de S. Paulo



Túmulo de Júlio Frank na Faculdade de Direito  
de S. Paulo



Literária”, nela, veementemente, atacava as idéias avançadas e os homens de letras que as propugnavam, sobretudo os venenos espirituais inoculados nos estudantes pelas confrarias secretas das universidades. Essa campanha desencadeou contra a sua pessoa tamanha vaga de ódio que Goethe lhe profetizou a morte. Condenado pelo Iluminismo, Kotzebue mudou-se de Koenigsberg para Weimar e dali para Mannheim, onde foi assassinado a punhal no dia 10 de maio de 1819 por um jovem estudante Carlos Luís Sand, natural de Wunsiedel na Francônia, em alemão Frank-Wald, sorteado pela Burschenschaft para êsse fim. Depois de cometer o crime, tentou o suicídio, escapando, porém, aos leves ferimentos que em si próprio fêz.

Prêso em flagrante, foi julgado a portas fechadas em Mannheim no dia 10 de novembro de 1819, em verdadeira atmosfera de terror criada pelas sociedades secretas. No entanto, condenaram-no os juizes à morte, adiando-se a execução, o que motivou enérgicos protestos e por fim um verdadeiro ultimato do Imperador da Rússia. Os trabalhos de sapa em favor do réu continuavam cada vez mais intensos, de forma que se resolveu fingir uma execução, a fim de contentar Alexandre I. Anunciada para as nove horas da manhã de 20 de maio de 1821, num campo às portas da cidade, quando o povo ali chegou para assisti-la, teve a notícia de que fôra feita às seis em ponto e sòmente encontrou algumas ervas tintas de sangue. A estudantada pôs luto e o entêrro realizou-se.

Ora, em 14 de julho de 1821, segundo papéis do nosso Arquivo Nacional, desembarcava, no Rio de Janeiro um jovem passageiro clandestino, vindo num barco do pôrto de Hamburgo com o nome de Júlio Frank, *figura cheia de mistério* na opinião de Spencer Vampré. Depois de estar algum tempo prêso, foi pôsto em liberdade e empregou-se numa estalagem. A 13 de novembro de 1823, chegava à Guanabara a fragata russa “*Enterprise*”, destinada a explorar os mares austrais, sob o comando de Oto de Kotzebue, filho do escritor assassinado em Mannheim, que demorou 25 dias na cidade, hospedado em Bo-

14 de Julho  
Júlio Frank. Th. com. o. Alem. com.  
id. de 22 de Julho. no T. 1.º nos  
to. cargo de caballos. leiros  
di. other names p. p. de. com.  
the off.

Registro existente no Arquivo Nacional da chegada de Júlio Frank ao Rio de Janeiro em 14 de julho de 1821.

tafogo. Como assombrado por essa presença, Júlio Frank afundou-se no interior, chegando na maior miséria a Sorocaba, onde se fez caixeiro duma venda e mais tarde obteve a proteção do Senador Vergueiro e do Brigadeiro Rafael Tobias. Nomeado Professor de História do Curso Anexo da Faculdade de Direito, sem nenhuma prova de alto saber ou de preclaras virtudes, antes sendo beberrão inveterado e praticante de magia negra, ali se tornou líder tão prestigioso da mocidade, que, ao morrer, em 1841, o sepultaram no pátio do velho edifício escolar, num túmulo simbólico, rodeado pelas corujas minervais, honra jamais concedida aos grandes luminares das letras jurídicas nacionais que passaram sob aquelas famosas arcadas.

Até aqui estamos diante somente de fatos expostos com a mais resumida clareza. Passemos agora às revelações espantosas sôbre eles.

No capítulo "Os Mortos" do raro e interessante livro "Dedo nos lábios", do escritor paulista Afonso Schmidt, lê-se à página 165, a propósito de Jorge Antônio Schaeffer: "Em 1815, meteu-se (*Schaeffer*) numa aventura nas ilhas Sandwich, a serviço do Czar de Tôdas as Rússias. . . . Conta-se, também, que tomou parte na expedição Kotzebue ao Rio de Janeiro. Esse Kotzebue, que comandava um navio de guerra alemão (*sic*), era filho do escritor do mesmo nome, representante alemão na Rússia, e que, um dia, voltando ao seu país, fôra assassinado pelo estudante de nome Karl Zand (*sic*), por ordem de uma sociedade secreta. O assassino foi julgado e condenado à morte. Mas, naquele tempo, estava em moda simular fuzilamentos (*sic*) e mandar os justicados para o fim do mundo, onde, com outro nome, pudessem começar vida nova. Aqui entra a lenda. . . Zand veio para o Brasil e encarnou-se no professor Júlio Frank, figura excepcional, cujos restos mortais repousam num túmulo ainda hoje existente no coração da Academia de Direito de São Paulo. Segundo parece, o filho de Kotzebue soube da farsa e veio ao Brasil, comandando um navio de guerra, à procura do assassino de seu pai. . . . ."

A revelação é notável, apesar dos pequenos cochilos nela contidos como fazer Augusto de Kotzebue representante alemão na Rússia, quando o contrário é que é verdade; dar a Oto de Kotzebue o comando dum navio de guerra alemão, quando êle realizou em uma fragata russa um dos mais admiráveis cruzeiros científicos da história marítima; dar ao estudante assassino o nome Zand ao invés de Sand e fuzilá-lo, quando deveria ter sido decapitado, de acôrdo com as leis criminais de Baden. Se tivesse lido o resumo do processo de Sand em Maurice Soulié e H. Mueller, "*Les procès célèbres de l'Allemagne*", teria evitado algumas dessas pequeninas cincadas. Quanto à viagem de Oto de Kotzebue, bastar-lhe-ia passar a vista pela sua própria obra em alemão e francês — "*Neue Reise um die Welt in den Jahren 1823-1826*" — "*Nouveau Voyage autour du monde pendant les années 1823-1826*", — publicada em 1830 em S. Petersburgo, da qual a nossa Biblioteca Nacional possui um exemplar. É quase certo que Oto de Kotzebue não sabia e nem podia imaginar mesmo a presença do matador de seu pai no Rio de Janeiro, onde foi retido pela calma, depois de arribar em vista de necessidades decorrentes de sua longa navegação. Júlio Frank é que, naturalmente, evitou a casualidade dum encontro ou temeu soubesse o futuro almirante russo alguma coisa a seu respeito.

Que os apelidos de Júlio Frank não eram os verdadeiros da misteriosa criatura sepultada no pátio da Faculdade de São Paulo, é ponto pacífico. Já o dizia em 1867, Johann Jacob von Tschudi em "*Raisen durch Südamerika*", a propósito do túmulo inexplicável — *obelisken-förmigen*, sob o qual jazia o alemão sob os *pseudonymen-Namen* de Julius Frank. Felício dos Santos nos seus "Casos reais a registrar", afirma: "... a maçonaria acadêmica de S. Paulo, a misteriosa *bushhafft* (*sic*), fundada pelo professor de História, Dr. Frank, jacobino alemão emigrado para o Brasil depois do célebre assassinato de Kotzebue pelo estudante Karl Sand em 1819."

A Bucha criou no Brasil, no decurso do tempo, os seus afiliados, *homens do rito*, como lhes chamou Rui Barbosa em

discurso célebre, os quais foram, mediante proteção mútua, criando uma rede de influências e ocupando os postos-chaves de tôdas as atividades sociais, especialmente na política. Assim conseguiu o domínio absoluto do Brasil republicano até 1930. Após essa data, o panorama mudou, outras forças se apresentaram em campo e ficou abalado e limitado o poderio da velha confraria iluminista.

Eis o pálido resumo da origem do Iluminismo na Baviera e da sua chegada ao Brasil. É um dos mais interessantes e profundos segredos da nossa História.

# MARCAS DE PORCELANA DE SAXE

NAIR DE MORAES CARVALHO

Conservadora classe "K"

Coordenadora e Professôra do Curso de Museus.

A arte da cerâmica, cujo nome vem do grego *keramos*, chifre, porque os mais primitivos vasos foram os cornos dos animais, é quase tão velha como a humanidade. Jacquemart nos dá a propósito a seguinte lição: "No dia em que o homem verificou que certos barros molhados pela chuva conservavam a marca dos seus passos, tinha inventado a moldagem. No dia em que, num solo formado por êsses barros, fêz uma fogueira, viu a terra mudar de aspecto, tomar um tom avermelhado, tornar-se sonora e enxuta, nasceu a idéia dos vasos cozidos. Isso ocorreu nas primeiras idades do mundo e reproduziu-se no início de tôdas as civilizações." No decurso do tempo, a experiência de sucessivas gerações fêz essa arte progredir até ao grés e à porcelana, como aconteceu no Extremo Oriente. Desde remota antigüidade, a China fabricou porcelanas variadas, enquanto outros povos, na Ásia e na Europa, decoravam ainda com pinturas primitivas recipientes de argila permeável grosseiramente modelados.

Só depois da Idade Média a verdadeira porcelana surge no Ocidente europeu com as majólicas italianas e as obras francesas de Bernard de Palissy. Procura-se encontrar o segredo da louça que os chineses fabricavam e começava a espalhar-se pela Europa. Na Alemanha, o alquimista João Frederico Böttger, a serviço do Eleitor Augusto Iº da Saxônia, encontra o caulim e começa a fabricação secreta da chamada porcelana dura em Meissen, no ano de 1709. Um mestre no assunto, his-

toriador e técnico em porcelanas, descreve a marcha e evolução desses trabalhos: "A grande preocupação de Böttger era obter uma pasta branca, tão perfeita quanto a da Coréia, o que logo obteve, produzindo exemplares com decoração à antiga, tão perfeitamente imitados dos orientais que se hesita em classificá-los como europeus. Ele morreu em 1719, na idade de 25 anos, mais esgotado pelo excessos do que pelo trabalho. Sucedeu-lhe Herold na direção da fábrica, o qual deu novo impulso ao gosto artístico, inaugurando o estilo europeu. Em 1733, o hábil escultor Kandler ideou as grinaldas em relêvo nos vasos, a que, depois, acrescentou figuras. Criou o gosto barroco. E o pintor Linderer fez pássaros e insetos até hoje admirados. A Guerra dos Sete Anos interrompeu esses progressos, (pois Frederico II da Prússia fechou a fábrica e levou para Berlim operários e moldes). Com a paz, foram precisos grandes sacrifícios, a fim de restaurar o que se perdera. O professor de pintura de Dresde, Dietrich, assumiu a direção artística da fábrica de Meissen, assessorado pelos escultores Luch, de Frankenthal, Breich, de Viena, e Francisco Acier, de Paris. Este último introduziu, em 1765, o estilo francês de Sèvres nas porcelanas alemãs. Desde esse momento, abriram-se novas perspectivas de êxito e a fama das porcelanas de Saxe tornou-se européia."

Foi, de fato, uma das mais célebres fábricas de porcelana da Europa a de Meissen-Saxe, reputada sobretudo pela perfeição da pasta, a delicadeza das formas e das pinturas. Atravessou os anos sem perder a sua nomeada, apresentando os seus produtos com interessante diversidade de marcas. Ao princípio, iniciais; depois, a vara de Esculápio com a sua serpe; por fim, duas espadas cruzadas, cuja posição, forma e complementos indicam as diversas datas de fabricação. A existência dessas marcas nem sempre dá autenticidade às peças apresentadas como de Saxe. O técnico francês Auscher ensina que, se os falsificadores se dão ao trabalho de imitar pasta, esmalte, côres, decorações, também se darão ao de contrafazer as marcas. É necessário conhecê-las, mas também ter o olho educado de tal modo que possa auferir a autenticidade por outros característicos. "A

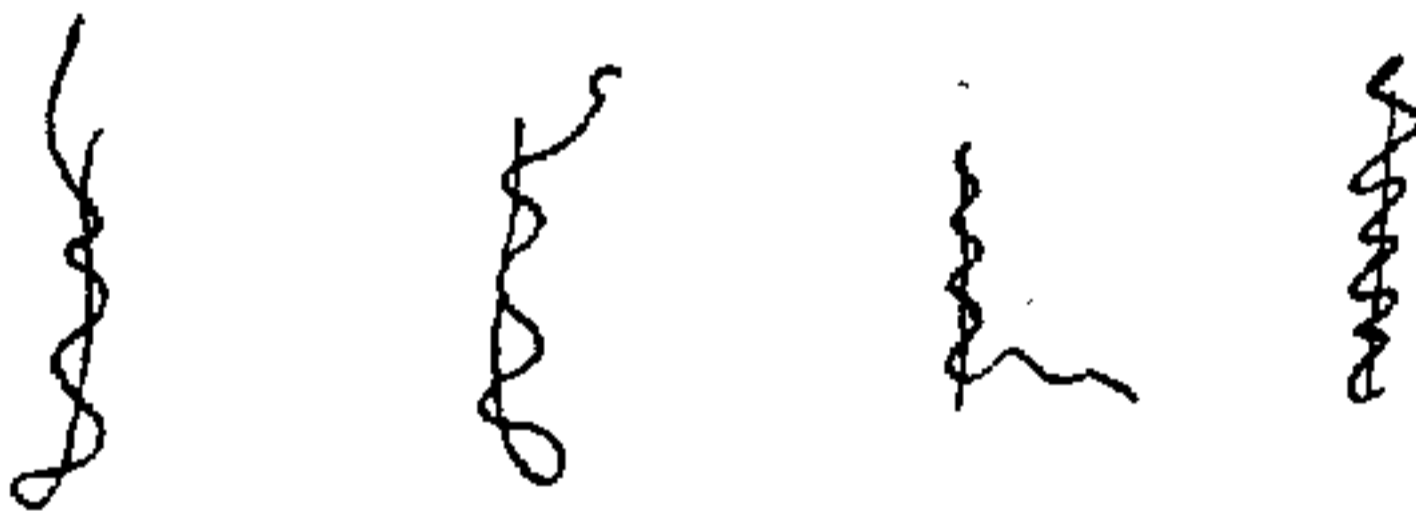
ciência das marcas não é absoluta". Mas o conhecimento das marcas é imprescindível para a classificação das porcelanas.

Os manuais para classificação das porcelanas de Saxe limitam-se a dar espécimes das principais marcas nos períodos mais notáveis. Por isso, resolvemos neste pequeno trabalho reunir o maior número delas, a fim de servir aos que se dediquem ao estudo dessa admirável e hoje rara porcelana.

1 — Marcas *in-cavo* da porcelana fabricada por Böttger. Era em geral vermelha, com vidrado e sem marca. Mas as peças falsas apresentam-se sempre marcadas. De 1704 a 1709.



2 — Marcas da fábrica de Meissen, segundo a tradição. Azul em traço grosseiro. A vara de Esculápio com a serpe enrolada. Depois de 1712.



3 — Marcas das porcelanas de Meissen imitadas das da China. Azul. Primeiro quartel do século XVIII.



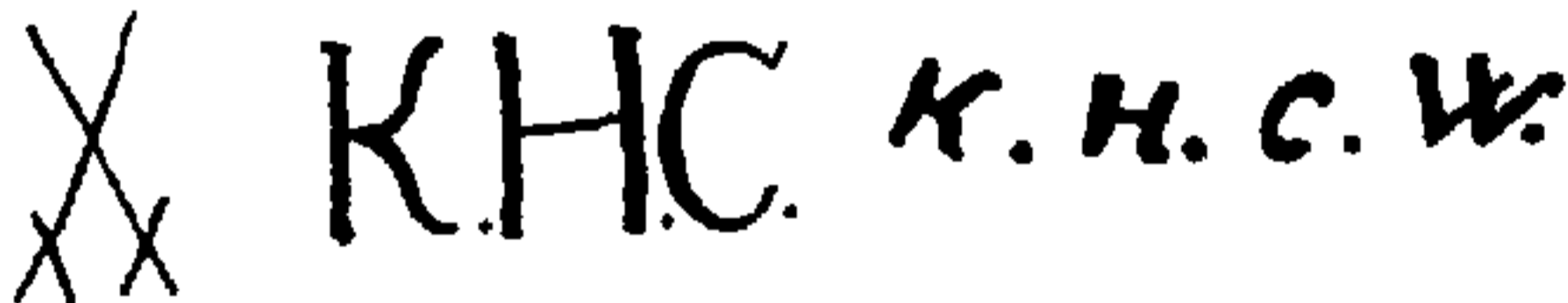
4 — Marca das porcelanas de Meissen usadas na Côrte do Eleitor Augusto de Saxe. Azul. Monograma AR, significando Augustus Rex. 1709 a 1726. Também se encontram as letras K.P.M., *Königlich Porzellan Manufaktur*, Manufatura



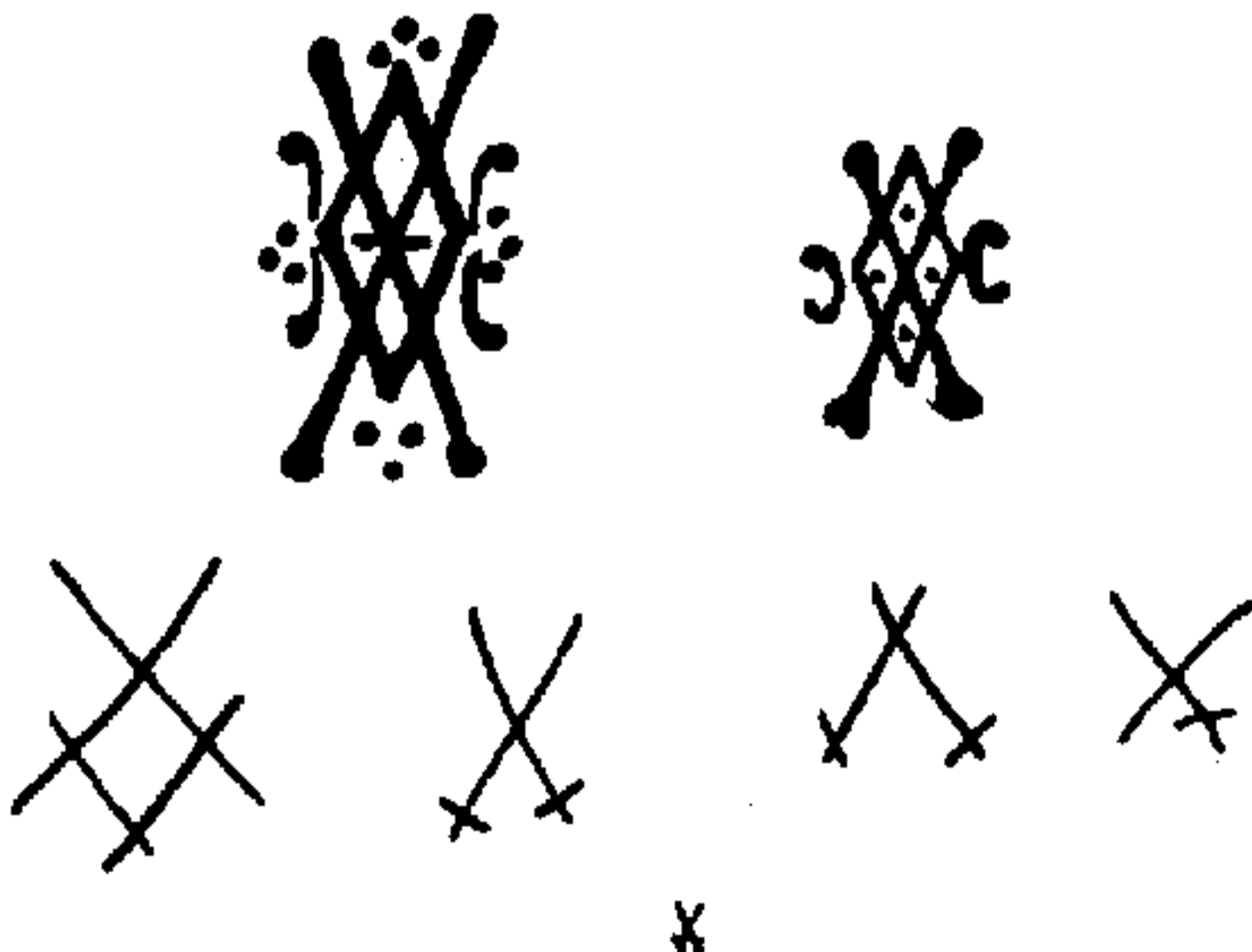
Real de Porcelana, ou K.P.F., *Königliche Porzellan Fabrik*,  
Fábrica Real de Porcelana.



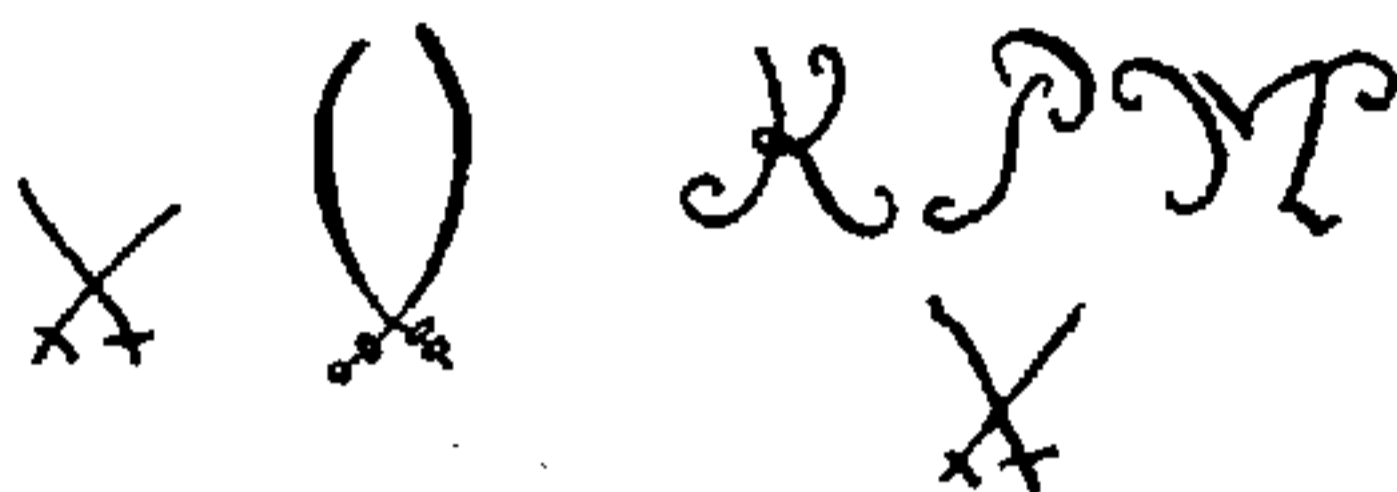
5 — Primeira marca das espadas cruzadas. Azul. As  
letras K.H.C., que a acompanham, querem dizer *Königliche-Hof-  
Conditorei*, Confeitaria Real da Côrte. O acrescimo do W in-  
dica *Warschau*, isto é, Varsóvia, pois Augusto Iº de Saxe era  
também Rei da Polônia. Encontram-se ainda com a primeira  
marca das espadas cruzadas as iniciais K.H.K. — *Königliche-  
Hof-Küche*, Cozinha Real da Côrte, e K.C.P.C. — *Königliche  
Churfürtsliche Pillnitzer Conditorei*, Confeitaria Real e Eleitoral  
de Pillnitz. A marca das espadas aparece a primeira vez em  
produtos de 1726. Às vêzes, também acompanham as espadas  
as letras K.P.M., já explicadas.



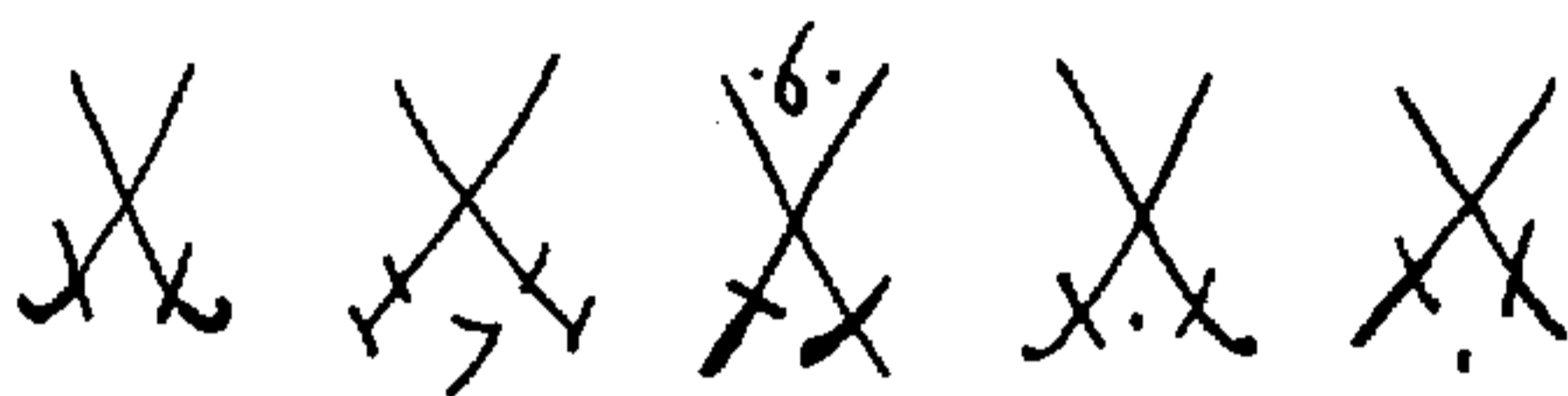
6 — Marcas de ouro encontradas nas porcelanas de Saxe  
do serviço da Condessa de Cozel, de 1726 a 1730.



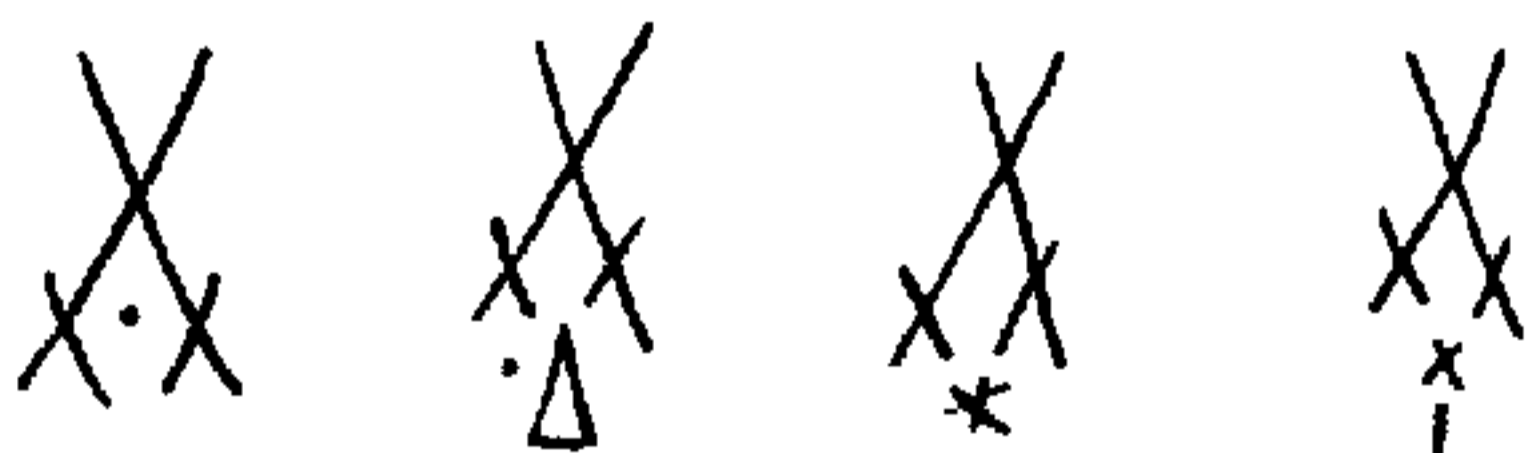
7 — As letras junto das espadas cruzadas indicam os pintores que decoraram as peças. Azul. D K, por exemplo, corresponde a David Kretschmer. De 1722 a 1752..



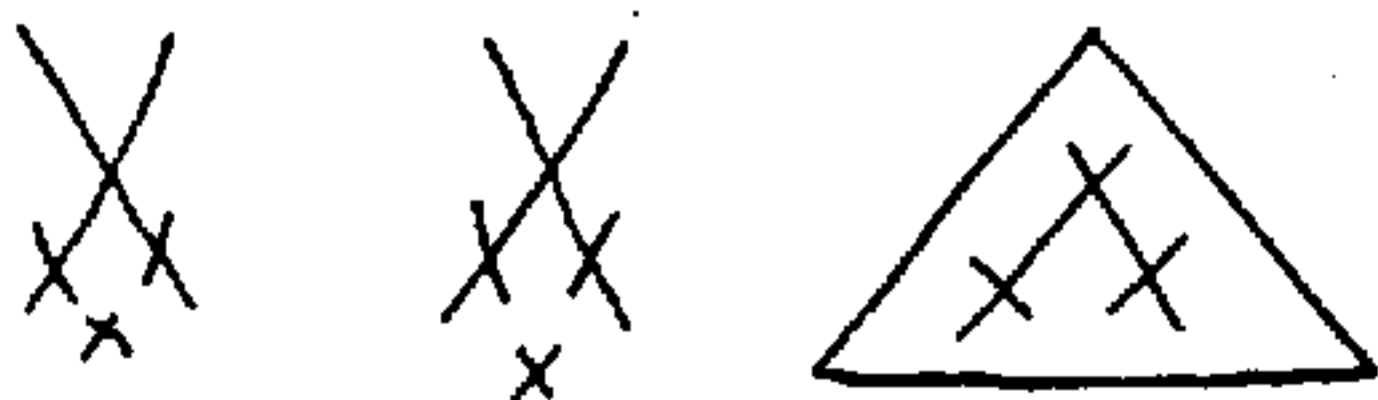
8 — O ponto entre os copos das espadas cruzadas indica o período de direção da fábrica por Punkt, de 1763 a 1764; do mesmo modo, os números e pontos entre os copos ou entre as pontas. Em azul.



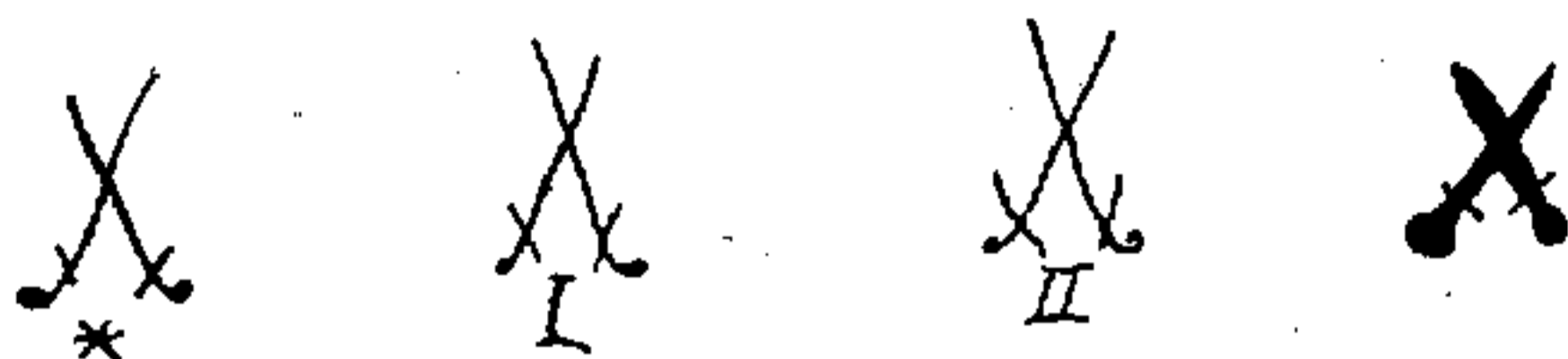
9 — Espadas com um triângulo, uma estrêla ou um x entre os copos, em azul, assinalam as peças do período de Marcolini. De 1777 a 1814.



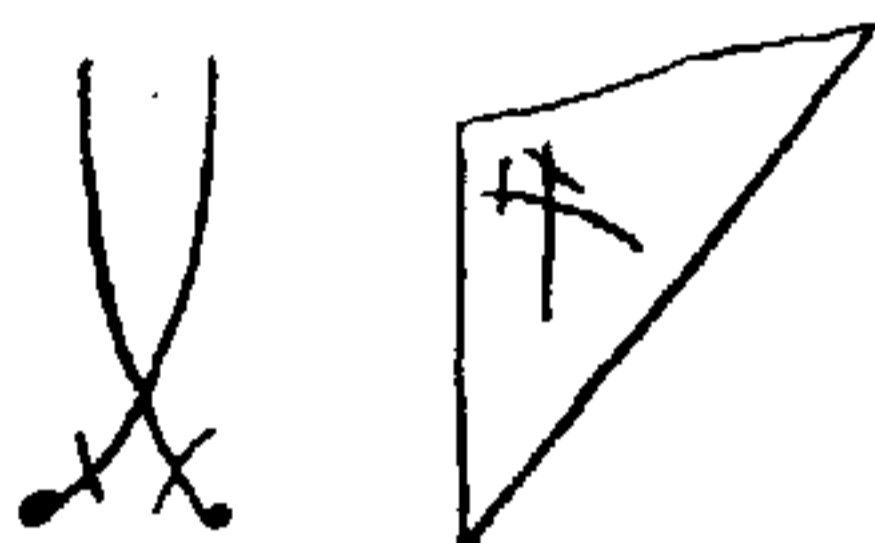
10 — Espadas cruzadas com um x entre os copos ou encerradas num triângulo *in-cavo* também se encontram em peças de 1777 a 1814.



11 — Marcas de 1816 a 1835.



12 — Marcas do periodo de decadência, após 1836.



13 — Marcas de peças consideradas de refugo durante o século XIX.



As espadas cruzadas de Saxe aparecem sempre em vivíssimo azul. As letras que, às vèzes, as acompanham são de côres variadas, sobretudo ouro, carmin, vermelho e pardo. Não se deve levar muito em conta a variedade das formas que mostram as espadas e o seu cruzamento. O aspecto da porcelana, o estilo decorativo, o colorido são outros tantos elementos que auxiliam o trabalho de classificação. Acima de tudo a prática. Entre as iniciais de pintores, encontram-se algumas não identificadas: A.B., B., dois CC cruzados, E., F., I.G., L.T., L.H., I.B., N.O., I.F.. Koendler, Herold e Rhnet assinaram peças com o nome por inteiro. Há ainda datas e pequenos sinais de operários. Nas marcas de refugo, os traços horizontais indicam a categoria do defeito: 1, leve; 2, grave; 3, muito grave. Meissen fabricou também *biscuits*, cuja marca em geral é a das duas espadas cruzadas dentro dum triângulo *in-cavo*.

É necessário não confundir a marca das espadas de Saxe com a de outras fábricas que mais ou menos a imitam: Limbach, Nynphenburg, Wallendorf, Tournay, Russinger, Bristol, Worcester.

#### BIBLIOGRAFIA

BARROSO, GUSTAVO — Introdução à Técnica de Museus.

CHAFFERS, William — *Marks and Monograms on European and Oriental Pottery and Porcelain.*

JACQUEMART, A — *Les Merveilles de la Céramique.*

WARREN E. COX — *Pottery and Porcelain.*

## OURIVESARIA BRASILEIRA

OCTÁVIA CORRÊA DOS SANTOS OLIVEIRA.

Conservador cl. J; Chefe da 1ª Seção de História.

Desde o seu descobrimento, era voz corrente existir no Brasil, ouro e pedras preciosas. E para a descoberta do ouro e outras riquezas se tornaram tôdas as idéias.

Entre os documentos da Chancelaria de D. João III, da Torre do Tombo, existe o seguinte, datado de 18 de junho de 1535, de Évora: "Carta de Mercê e doação das Minas de Ouro e Prata que Fernão Álvares de Andrade, Aires da Cunha e João de Barros venham a descobrir nas suas Capitâneas do Brasil"...

A Fernão Álvares coube a Capitania do Piauí. A Aires da Cunha e a João de Barros, além da do Piauí, a do Rio Grande do Norte.

Não lhes trouxe sorte, no entanto, a carta de Mercê de D. João III. Após várias expedições na tentativa de colonizar as suas Capitâneas, perderam-se, morrendo quase todos que delas faziam parte, excetuando um português de nome Pedro, que, como Caramuru e João Ramalho, se casou com a filha de um cacique vivendo entre os selvagens.

Em 1560, Brás Cubas (provedor da Capitania de São Vicente) tinha achado ouro em São Paulo, conforme carta por êle enviada a D. João III em 1561 (1), confirmada por outra de 25 de abril de 1562:

---

1) A carta, porém, foi recebida por D. Sebastião que já reinava desde 1557.

“Senhor — Por húa nao que desta capitania de São Vicente partio pera ese Reyno ho ano pasado escrevi a Vosa Alteza como vindo a esta capitania ho governador Mem de Saa lhe parecera voso serviço que eu fose por este sertão com um homem que V. A. de la mandou buscar minas douro e prata e....”  
“...e as amostras do que trouxe mandey a V. A. e ao governador à Bahia pera que por ambalas vias soubese ho que achara naquela viagem.”

“...Nas minhas terras achei húas pedras verdes que parecem esmeraldas muito fremosas não ousey mandálas por este navio a V. A. por as não aventurar a tão fraqua passagem todavya mando-lhe a mostra delas he da pedra em que nace e o mesmo mando ao governador da Bahia...” (2)

---

2) Começa a surgir a lenda das esmeraldas. Durante séculos foram organizadas expedições, sempre sem resultado, à cata das famosas pedras verdes; havia confusão entre as turmalinas e as esmeraldas e como consequência muita decepção. Pero de Magalhães Gandavo dá-nos notícias da existência de esmeraldas, quando diz: “À esta capitania de Pôrto Seguro, chegarão certos índios do sertão a dar novas dumas pedras verdes que havia numa serra muitas legoas pela terra dentro e traziam algumas delas por amostra, as quais eram esmeraldas, mas não de muito preço...” Cita também a presença de pedras brancas e coloridas.

A verdadeira esmeralda no Brasil só foi descoberta no século XX. Em 1923 e 1924 foram estudados os exemplares da Bahia, na serra das Éguas, perto de Bom Jesus dos Meiras, hoje Brumado.

Eram de um verde claro, o que deu ocasião a muita controvérsia. Surgiram depois as esmeraldas do rio Doce, no Espírito Santo, de uma tonalidade mais escura. Depois foram descobertas novas jazidas em Goiás (Itaborai) e ainda em Vitória da Conquista na Bahia.

Deixou assim a esmeralda de ser um mito no Brasil. No dizer de especialistas do assunto, a esmeralda brasileira é tão valiosa quanto a chamada esmeralda oriental, não só por sua qualidade, como pela beleza de seu verde variado. A esmeralda brasileira é um berilo e não um corindo como a esmeralda oriental. No principio, o comércio recusou-se a aceitar a côr verde clara do berilo como esmeralda brasileira; no entanto, sendo dotado de cromo como o corindo, ficou estabelecida a aproximação entre os dois tipos de pedras. Fora do Brasil a esmeralda só existia na Colômbia e nos montes Urais. — O Museu Histórico possui uma esmeralda de Bom Jesus dos Meiras na Coleção Miguel Calmon. (Fig. 7)

Em 1561, um jesuíta de Salvador referia-se a "um ourives muito afeiçoado à Companhia de Jesus e que aquêlê ano tinha vindo de Lisboa". Nada mais natural, pois que a Igreja exigia o uso de metal precioso para a confecção dos objetos litúrgicos, (3) sendo portanto necessária a presença de um especialista nos trabalhos do ouro e da prata, douração, para consertos, novas confecções, etc. Naquela época a prata vinha para o Brasil pelo famoso rio que lhe tomou o nome.

No fim do século XVI surgiu mais ouro em Jaraguá, Iviturana e Biracociaba.

Com a notícia da descoberta do ouro, para a nova terra se convergiram os ideais dos ourives portugueses, que aqui procuraram estabelecer-se ensinando depois essa arte àqueles com quem conviviam.

Foi assim que o Brasil foi novamente dividido em dois Governos, do Norte e do Sul, cabendo esta parte a D. Francisco de Sousa que, além do título de Administrador Geral das Minas, seria Governador Geral das Capitanias de Baixo ou do Sul: Espirito Santo, Rio de Janeiro, Santo Amaro, São Vicente e Santana. Ficava diretamente subordinado ao Rei. D. Francisco de Sousa teve também o cuidado de conseguir o primeiro lapidário, perito no talho de pedras preciosas, sobretudo esmeraldas. Chamava-se Cristóvão e veio recebendo um salário anual de quatrocentos cruzados.

No princípio do século XVII, Filipe III sancionou o primeiro Regimento das Terras Mineraias do Estado do Brasil. Por êsse Regimento seria fundido o ouro achado, sendo para isso nomeados, logo depois, dois fundidores.

Se a descoberta das minas de ouro e mesmo as de pedra preciosa mudou de feição a questão da matéria-prima, a história da ourivesaria tornou-se muito complexa.

A Metrópole mandou o braço negro para a extração do ouro da terra, mas o Brasil passou a ser o fornecedor de ouro para a Europa. Nas casas de fundição, o ouro era transformado em

---

3) Foi o Papa Urbano I (220-230) que instituiu o uso dos vasos sagrados e das patenas em metal precioso.

barras que eram marcadas com as armas reais, além das marcas particulares dos mineradores. Nenhum dono de mina poderia vender, trocar ou doar, embarcar para qualquer parte o ouro que não estivesse marcado. Nessas casas eram cunhadas moedas para a Colônia e Metrópole. Limitavam assim, desde o princípio, o emprêgo do ouro no Brasil.

No século XVII, um alvará de 20 de outubro de 1621, dizia que, nenhum mulato, negro ou índio mesmo liberto, podia exercer o cargo de ourives; porém a necessidade da vida colonial levava o ourives a ter na sua oficina escravos ou forros, que os senhores empregavam, recebendo boa renda. Isso prova que as minas descobertas muito tinham estimulado a arte da ourivesaria.

Apesar dêsse alvará, no século XVIII, houve um protesto geral, tal a quantidade de gente de côr nas oficinas de ourives. Talvez, por essa razão, os brancos não quisessem trabalhar mais nessas oficinas.

Para melhor defender os interêsses do Real Erário, Dom Pedro II em 1698, proibiu que no Rio houvesse mais de dois ou três ourives "que fôsem de maior verdade e melhor procedimento e que, constando que êles desfaziam moedas para lavrarem, se procedesse contra êles." (4)

---

4) Foram diversas as leis e ordens para o fechamento das oficinas de ourives. Citaremos algumas: 1703 — Resolução de 4 de maio. — mandando "exterminar" os ourives fundidores confiscando o ouro que fôsse encontrado nas oficinas do Rio de Janeiro e Capitanias. 1730 — 20 de maio — Bando do Governador do Rio de Janeiro, Luís Vahia Monteiro, cumprindo a ordem régia, apoiada mais tarde pela Provisão de 15 de maio de 1743.

Em 1753, vendo o Governador Patrício Manuel de Figueiredo que não era possível acabar com a grande quantidade de ourives do Rio de Janeiro, resolveu aglomerá-los em zona delimitada, para melhor fiscalização dos mesmos. Essa primeira zona ia da rua que principiava na Igreja de Santa Rita até à igreja do Parto (até há bem pouco tempo na esquina de São José com Rodrigo Silva). Dali se prolongava por São José e por outro lado ia de Santa Rita pela rua dos Pescadores (Vde. de Inhaúma) até ao mar.

Depois essa zona reduziu-se à rua que ia da igreja de Santa Rita à do Parto que então ficou sendo conhecida como Ourives, hoje Miguel Couto, interrompida na Avenida.



As ordens vinham chegando, as exigências aumentando em linha direta com o número dos ourives, que nem perseguidos, deixavam de trabalhar o ouro, espalhados pela cidade e seus arrabaldes.

O fato é que, quando o Conde de Resende, 5º Vice-Rei do Brasil (1790-1801) chegou ao Rio, encontrou 375 mestres de ourives, 1 500 oficiais e 1 125 famílias que trabalhavam o ouro.

Ora, em 1792, 30 de julho, nova ordem régia determinava a "extinção" das oficinas de ourives. Porém, o Conde de Resende, apesar de administrador inexorável, esmoreceu, observando a boa-fé com que trabalhavam os artistas e tendo em vista que os seus antecessores também tinham sido tolerantes. Contentou-se, portanto, uma vez fechados os ourives, em mandar recolher os ferros à Casa da Moeda e que na mesma fôsem aproveitados os ourives mais hábeis. Os ourives que entregavam as suas ferramentas adquiriam outras e os governadores e vice-reis por sua vez continuavam a consertar suas jóias, a fazer novas encomendas, etc.

No século XIX essa perseguição diminuiu, contentando-se os vice-reis em "exterminar" os ourives que extraviassem o ouro e pedras preciosas. Com D. João VI, a arte da ourivesaria tomou grande incremento.

\* \* \*

Em ourivesaria, seguia-se no Brasil a tradição portuguesa. Nenhum ourives se podia estabelecer sem licença da Câmara, trazendo sempre à vista seu regimento, sob pena de multa. Eram obrigados a apresentar-se de seis em seis meses, na Intendência do Ouro.

---

Não poderiam sair dessa zona delimitada sob pena de multa e degrêdo na África.

Em 1766 sendo Vice-Rei o Conde da Cunha, nova Carta Régia determinou o fechamento dos ourives do Rio de Janeiro, Bahia, Minas e Pernambuco. O Vice-Rei tentou junto à Côrte, diminuir o rigor da ordem recebida.

É lógico não se pensar que o rigor fôsse o mesmo que em Portugal. No entanto, é de se supor que, embora não com a mesma severidade, se seguisse o que era estipulado no livro do Regimento dos Officiais Mecânicos da Mui Nobre e Sempre Leal Cidade de Lisboa.

Para que pudessem ser registrados, ou estabelecer-se, teriam que se submeter a exames, um para os ourives do ouro, outro para os ourives da prata, um outro para os lapidários, e outro ainda para os douradores.

A diferença entre o ourives do ouro e ourives da prata não estava pròpriamente na matéria-prima usada e sim na técnica do artesanato.

Os ourives da prata faziam as obras de maior vulto, quer de ouro, quer de prata. Assim, era o prateiro ou ourives da prata que confeccionava os jarros, castiçais, taças, crucifixos para as igrejas, pratos, bandejas, etc.

A obra miúda, quer de ouro ou de prata, era privativa do ourives do ouro, que assim fazia as jóias de metal precioso, incluindo a cravação. É preciso que se diga que essa limitação de officio nem sempre era respeitada, o que às vêzes provocava incidentes entre os artistas. No Brasil, vamos encontrar artistas registrados como ourives do ouro e da prata. Há peças que deveriam ser consideradas prataria e que, no entanto, foram marcadas com punções individuais de ourives do ouro.

O ourives do ouro, que prestava provas, fazia uma cinta de ouro lavrado, preparada para esmaltar com o seu meio relêvo e uma outra jóia do mesmo tipo. Se não passasse nesse exame, só poderia recommear seis meses depois e assim por diante.

Para a prata, era um gomil liso, outro lavrado, enfim qualquer tipo de trabalho que pudesse ter em sua loja de comércio e que atestasse a sua capacidade.

Para os lapidários, exigiam-se os diferentes tipos de lapidação: em tábua ou mesa, em brilhante, cabuchão, esmeralda, etc.

O dourador deveria saber cortar e trabalhar o metal a ser dourado, etc.

Em todo o caso não há documentação para se dizer com precisão em que consistia o exame dos ourives brasileiros. O fato é que, em muitos lugares deixaram de ser exigidos. Em Vila Rica, os ourives foram admitidos de três modos: até 1725, livremente, apesar da proibição terminante da presença de ourives nas regiões das minas de ouro e pedras; mediante licença e fiador de seis meses a um ano. Finalmente, por exame. Porém como há poucos registros, depreende-se que os candidatos não se apresentassem quando chamados a exame.

Em Recife ainda no século XVIII, como houvesse grande afluência de pardos e pretos escravos a êsses exames, os juizes e escrivães negavam-se a examiná-los, receosos de entrarem em conflito com as leis, alvarás e cartas régias. Procuravam então contornar a situação.

\* \* \*

No fim do século XVII foi estabelecido o contraste do ouro e da prata em Portugal. Por êsse ato peça alguma de ourives ou prateiro poderia ser posta à venda sem ter sido contrastada a qualidade dos metais preciosos que nela entrassem.

O ouro era trabalhado numa base de 18, 20, 22 e 24 quilates; ouro baixo de 14 quilates era o mínimo. Os ourives podiam trabalhar ouro de 20 quilates. A prata era de 10, 11 e 12 dinheiros.

No Brasil, havia pois os contrastes que verificavam a qualidade do ouro e da prata e o ensaiador, isto é, aquêlê que retirava uma pequena quantidade do metal, examinava-o e marcava o contraste legal encontrado. Êsse arranhado produzido pelo instrumento ao retirar a prata, era a prova de que a peça fôra ensaiada.

Havia assim, quando muito, três marcas ou contrastes nas peças brasileiras: a do ensaiador, às vêzes com as suas iniciais, o contraste da prata e a do prateiro artista.

Nos países europeus era muito mais complicado: essas marcas atingiam às vêzes o número de cinco. Havia quatro

punções, um chamado carga, que contrastava a peça esboçada, outro, da corporação que contrastava a lei do metal, um outro do ourives ou artista e ainda um outro de descarga, isto é, a peça estava quite com o fisco e poderia ser posta no mercado.

A prata entre nós era geralmente marcada com o número 10 em algarismos arábicos ou romanos, inscritos em um quadrado ou retângulo. As iniciais do ourives da prata inscritas em figuras geométricas variáveis, retângulos, losangos no século XIX, — às vêzes substituídas por um desenho à escolha do artista que o registrava.

No Brasil, o Regimento dos ensaiadores não foi rigorosamente observado o que traz grandes problemas para a classificação das jóias. As marcas dos ourives e ensaiadores, registradas na Câmara, dariam a data aproximada da fabricação das mesmas.

\* \* \*

Não houve um estilo original na ourivesaria do Brasil, como em outras ourivesarias. Porém, não podemos dizer que os nossos ourives copiassem sempre a ourivesaria portuguesa. Havia no trabalho no Brasil, sob o domínio português, uma certa ingenuidade e ao mesmo tempo um arrôjo na decoração, facilmente comprovado nas nossas coleções, quer de Museus ou particulares, em trabalho de ourivesaria do Rio, Bahia, Pernambuco e Minas.

No século XVIII há predominância de jóias de prata com diamantes, crisólitas (5 e 6). Há anéis chamados marquêses

---

5) O diamante é a pedra preciosa por excelência, apreciado por toda a humanidade; possui o mais alto grau de refração de luz, maior dureza e maior capacidade de dispersão de cores. Apresenta-se incolor, róseo ou azulado, amarelo, verde, vermelho ou azul, êste mais raro. Foi descoberto no Brasil na primeira metade do século XVIII. É encontrado em jazidas, minas e afloramentos, nos Estados de Minas, Goiás, Bahia e Mato Grosso e apenas em jazidas e afloramentos no território do Amapá, Pará e Paraná.

6) A crisólita do Brasil é límpida e transparente, apresenta uma coloração verde-claro e amarelo côr de ouro. É um silicato de magnésio e ferro. É uma bela pedra, de dupla refração, apesar de, na ordem das

que cobriam a falange, com uma pedra central, rodeada de crisólitas, safiras brancas, topázios, etc. Outros eram cobertos de pedras pequenas irregulares, e depois surgiram os mesmos tipos de anéis com retratos em miniatura no centro. (Fig. 1 —)

Na Bahia, predominavam as pulseiras de ouro compostas de seções retangulares tendo ao centro efígies masculinas e femininas, retratos dos imperadores e imperatrizes. (Fig. 2 — a e b) Por ocasião da menoridade de D. Pedro, eram comuns as pulseiras com efígies do imperador menino.

E muitos outros tipos de jóias.

As negras baianas usaram no século XIX os mesmos tipos de jóias embora de ouro e prata, baixos, quando mandadas confeccionar por elas mesmas. Havia terços de contas confeitadas, pulseiras de seções quadrangulares, etc. E os balangandãs? Tipicamente baianos, deturpação de berenquendém, onomatopaico do ruído que faziam as peças dos berloques, ao chocarem-se uns com os outros. De origem africana e muitas vezes de caráter votivo, típico das peças baianas nas quais não se sente a influência européia. O africano malês sabia trabalhar o metal e das suas oficinas anônimas saíam os banlangandãs e outros objetos (fig. 3)

Em Minas, o caráter é diferente, sentindo-se maior a influência portuguesa. A ourivesaria é gravada e incrustada de pedras locais, predominando a filigrana de influência portuguesa. O trabalho típico mineiro era o do côco gravado e encastado em ouro, filigranado ou não. Brincos de ouro, brincos de prata com pedras, ouro e prata, etc. (Fig. 4)

Típicas da nossa ourivesaria podemos citar as jóias encomendadas pelos devotos para adornar as imagens dos santos em virtude de promessas feitas, ou agradecimento de graças

---

pedras preciosas, apresentar pouca dureza e baixo valor comercial. No entanto, são raras as pedras de grande tamanho, de grande procura pelos colecionadores, o que lhes aumenta muito o valor. Existem crisólitas em Minas Gerais, Bonsucesso, Conceição do Serro). Nada de extraordinário, portanto, que fôssem abundantes as jóias brasileiras com crisólitas. Naturalmente a cravação fazia sobressair pouco a sua limpidez, o que já não acontece com a cravação moderna.

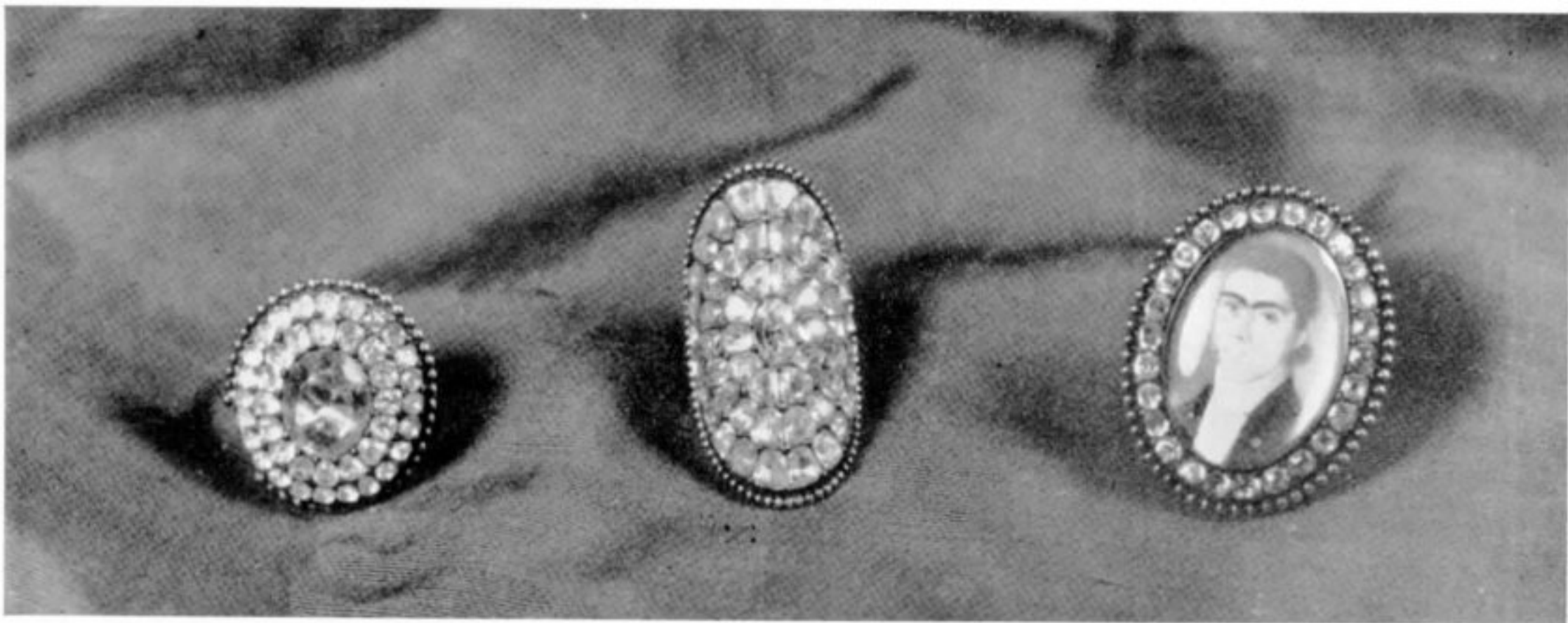


FIG. 1

- a) Anel com água-marinha central rodeada de crisólitas. (Coleção Miguel Calmon, do Museu Histórico Nacional).
- b) Argolão coberto de crisólitas, irregulares.
- c) Anel de ouro com miniatura central rodeada de crisólitas.

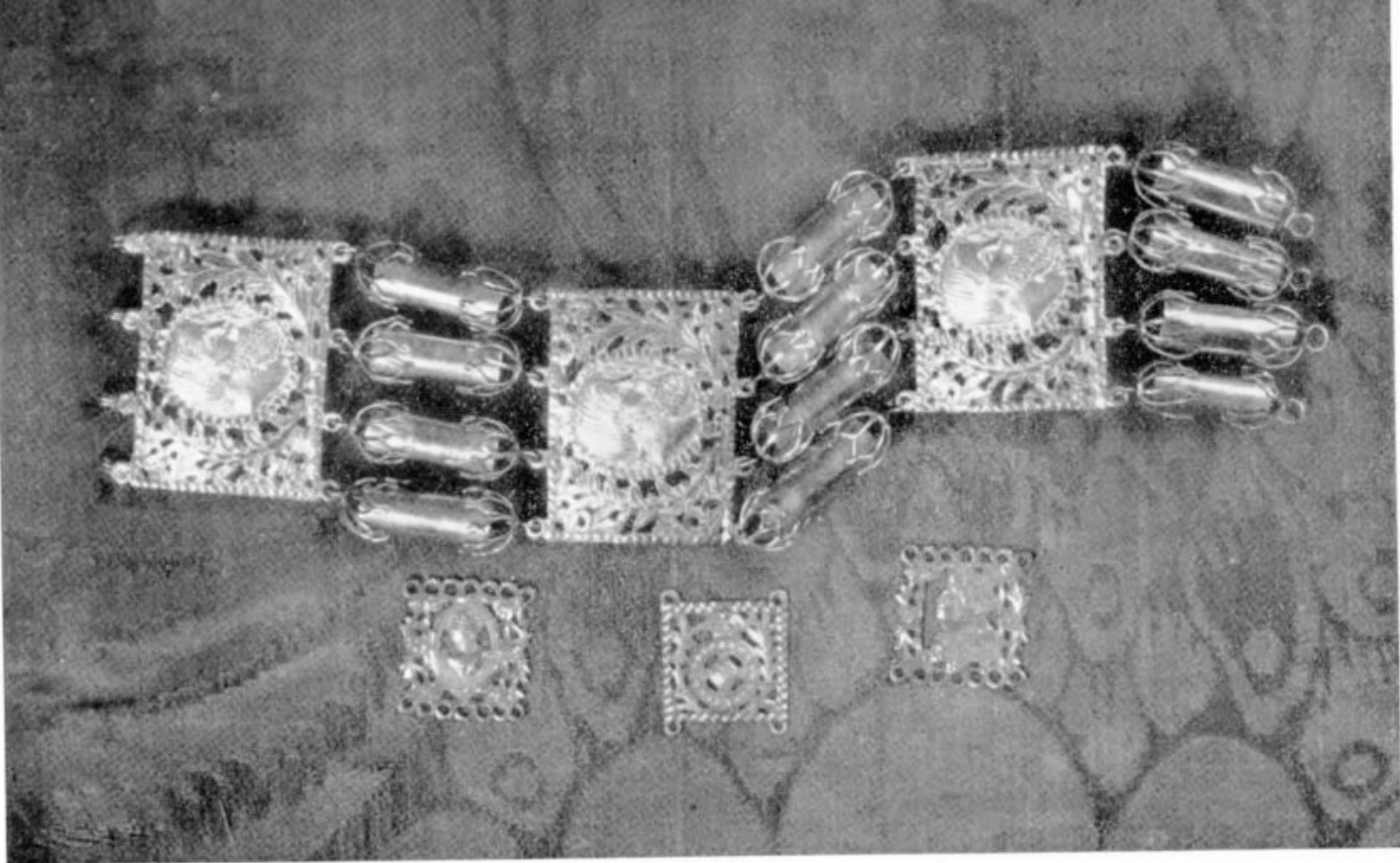


FIG. 2

a) Belo exemplar de ourivesaria baiana, com efigies de D. Pedro II.  
(Coleção Miguel Calmon, do Museu Histórico)

b) Placas de uma pulseira incompleta com as armas imperiais, as efigies de D. Pedro I e Imperatriz Leopoldina.

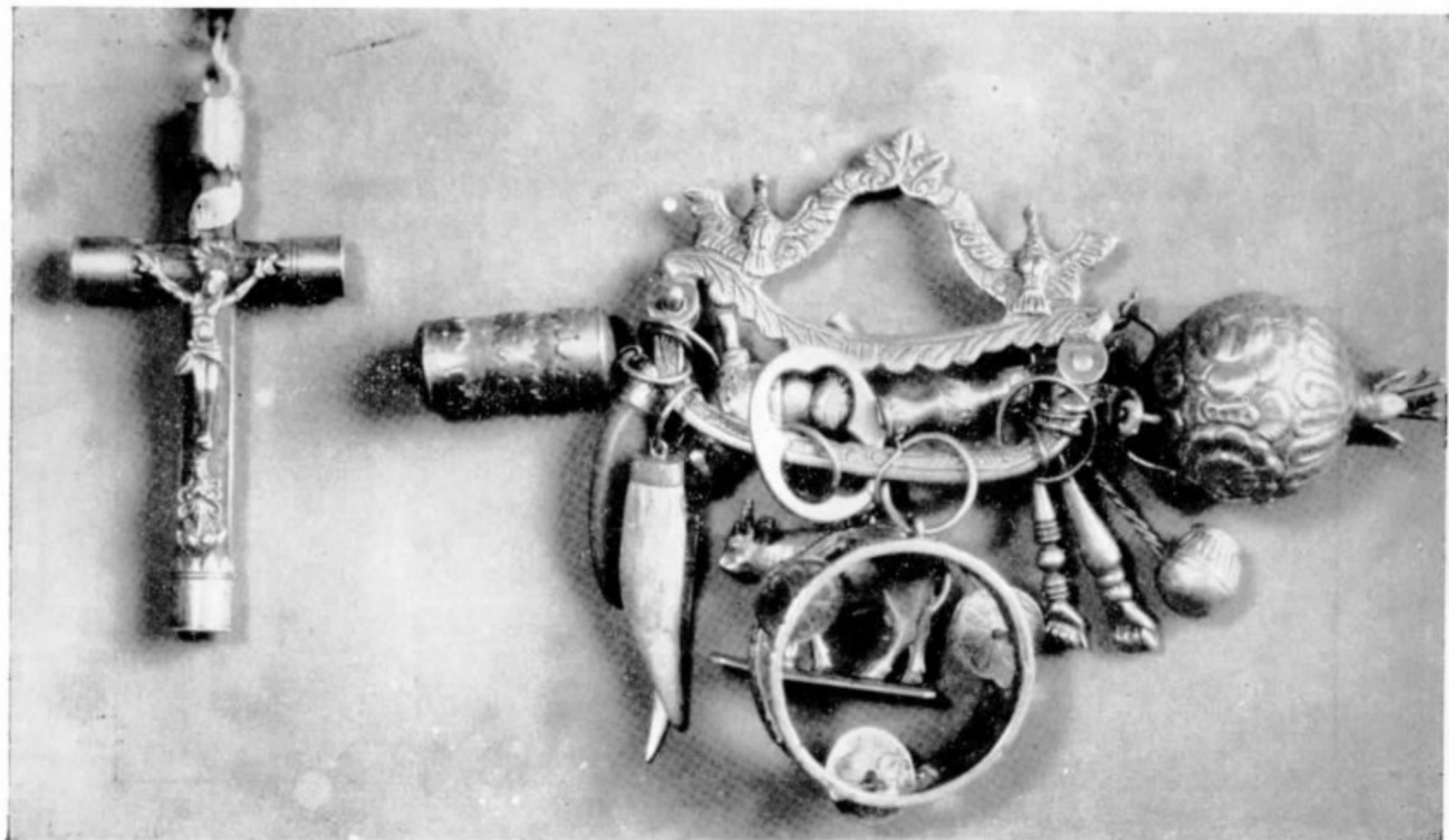


FIG. 3

a) Crucifixo de jacarandá encastado de prata com imagens do mesmo.  
(Coleção da Sra. Isabel Ferreira de Oliveira Cunha).

b) Balangandã baiano, com peças votivas e propiciatórias de prata, marfim ou madeira,  
encastoadas de prata.



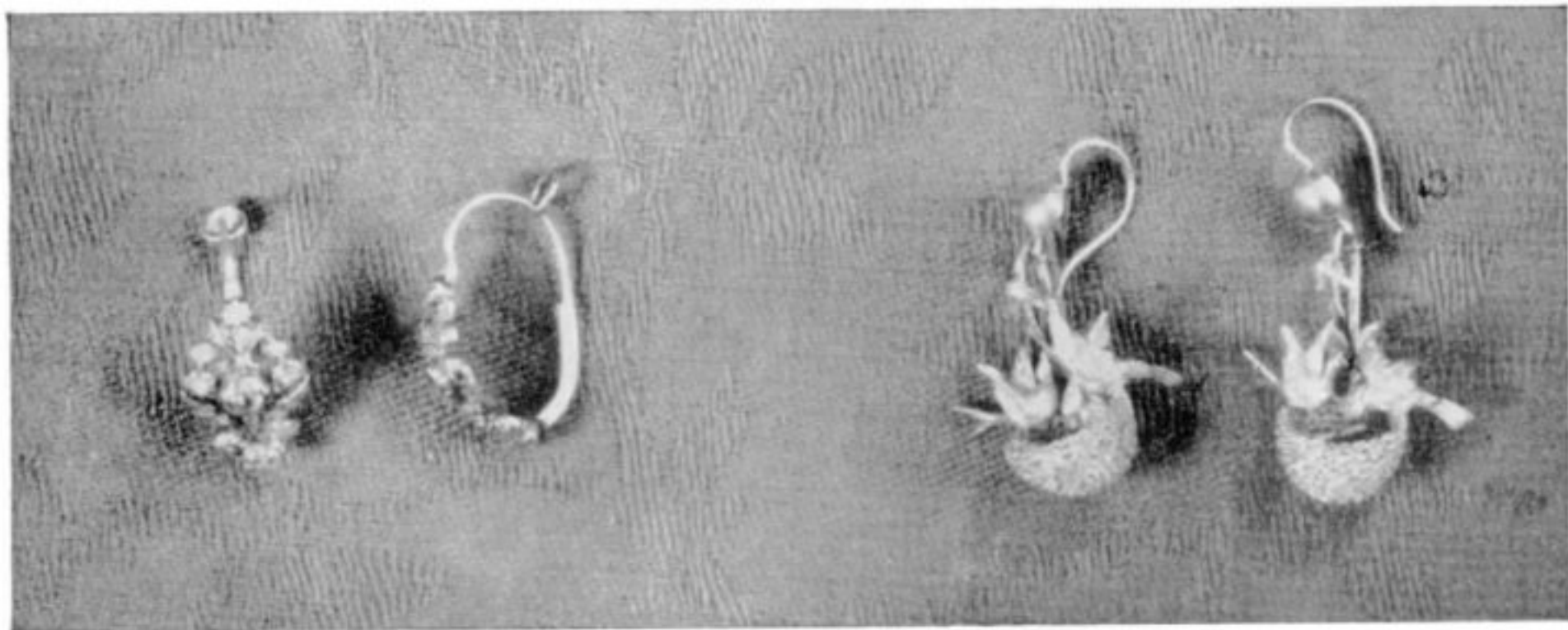


FIG. 4

Exemplares de ourivesaria mineira: brincos de prata e brilhantes e brincos de ouro filigranado.

recebidas: diademas de pedras e metal (fig. 5) brincos, colares de ouro, pulseiras, etc. (7)

Na época da maioridade surgiram quantidades enormes de broches e distintivos de ouro e diamantes, alfinêtes de gravata, com a efígie do Imperador menino, botões de punho com esmaltes, etc. (fig. 6)

As jóias usadas na cerimônia da Coroação de D. Pedro II, algumas delas hoje no Museu Imperial de Petrópolis, bem honram a ourivesaria nacional.

O anel, o Globo e a coroa do Imperador, foram executados pelo ourives estabelecido no Rio de Janeiro, Carlos Marin, respectivamente avaliados na época em Cr\$ 1.000,00, 2.400,00 e 250.000,00. Os brilhantes da coroa de D. Pedro II foram retirados da coroa imperial de D. Pedro I, — também magnífico exemplar de ourivesaria, cujo desenho era da autoria de Inácio Luís da Costa.

A espada foi trabalho do ourives prateiro, Manuel Teodoro Xavier, no valor estimado na época de Cr\$ 46.000,00.

Houve ainda uma coroa cívica oferecida a D. Pedro II pela Guarda Nacional Fluminense, na época da sua coroação, magnífica obra de arte, da autoria do militar Fortunato Rodrigues da Silveira, com 114 quilates de brilhantes, belo exemplar da joalheria fluminense. (Fig. 7)

---

7) Além das jóias que ofereciam aos santos de sua devoção, era muito comum o uso de pedras preciosas, semipreciosas lapidadas, como arremate dos cravos para os Cristos crucificados, grandes ou pequenos, de diversas tonalidades ou numa só. De lapidação antiga, eram cravadas de um modo precário, o que nem sempre fazia sobressair o brilho natural, a transparência da pedra. A pedra ficava (a maior parte das vezes) tãda envolvida em metal, prêsa por duas ou três garras frágeis. Com o tempo, a poeira muito fina vai-se aglomerando ali, empanando o brilho da pedra. Algumas incolores têm, forrando o fundo dessa base de metal, papel do tipo dêsses prateados de hoje, menos brilhante, pintado de vermelho, de modo a dar um tom rosado à pedra. Isso tem sido por nós observado na coleção Sousa Lima, de Cristos, hoje pertencente ao Museu Histórico. Da mesma maneira, o rubi, em cabuchão, simulando gotas de sangue corrido das chagas do Senhor Crucificado.

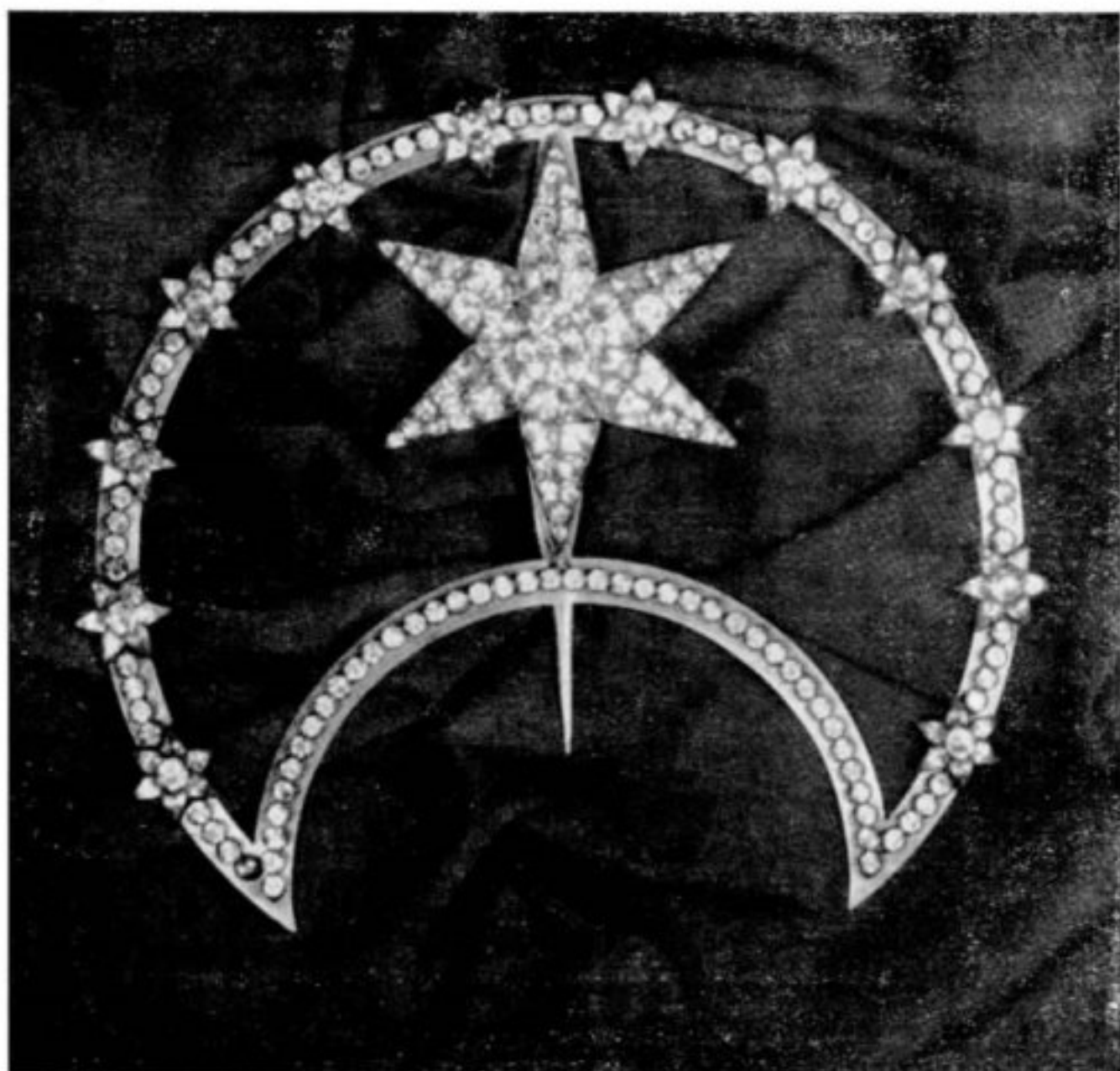


Fig. 5 — Resplendor de prata e prata dourada, com 246 crisólitas para imagens de grande tamanho. (Coleção Miguel Calmon, do Museu Histórico).

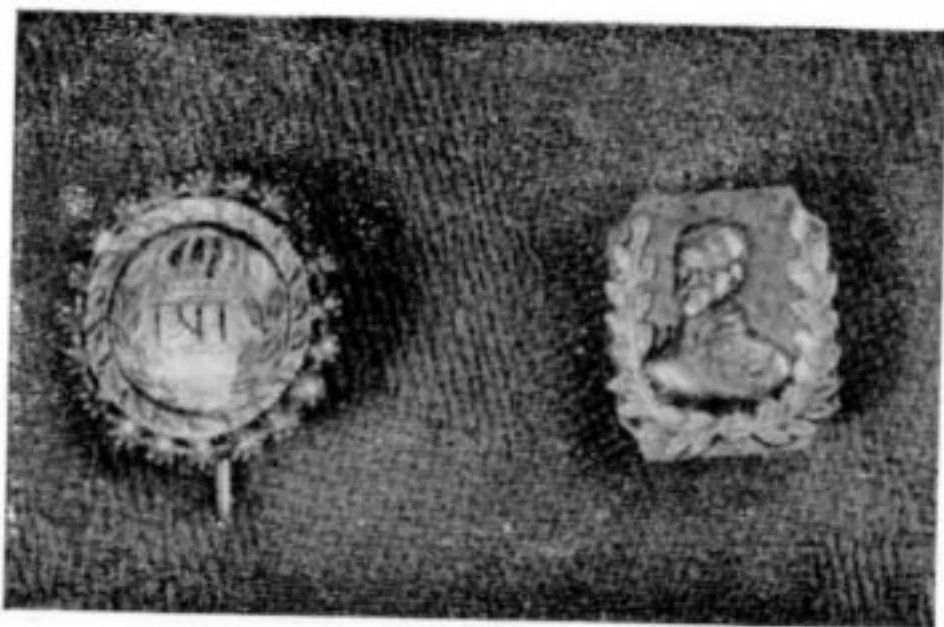


Fig. 6 — a) Alfinete de ouro, brilhantes e esmaltes b) Botão para lapela em prata dourada e ouro, usado na época da maioridade de D. Pedro II

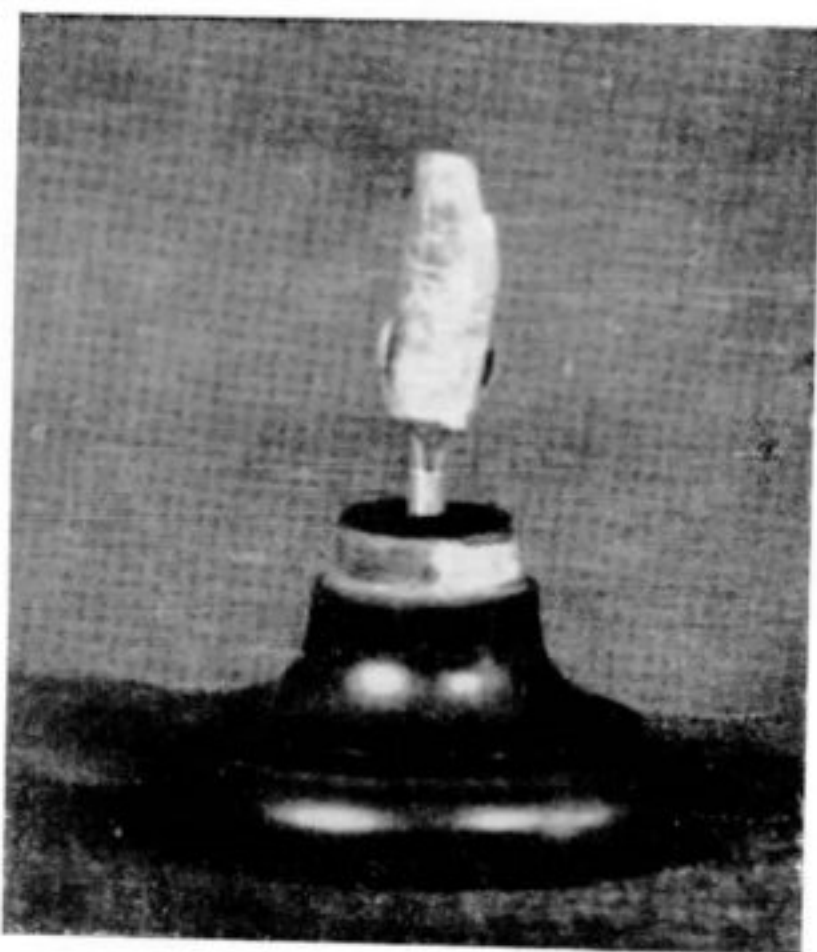


Fig. 7 — Exemplar de esmeralda de Bom Jesus dos Meiras, da Coleção Miguel Calmon, do Museu Histórico Nacional.

## UMA PRECIOSA MINIATURA

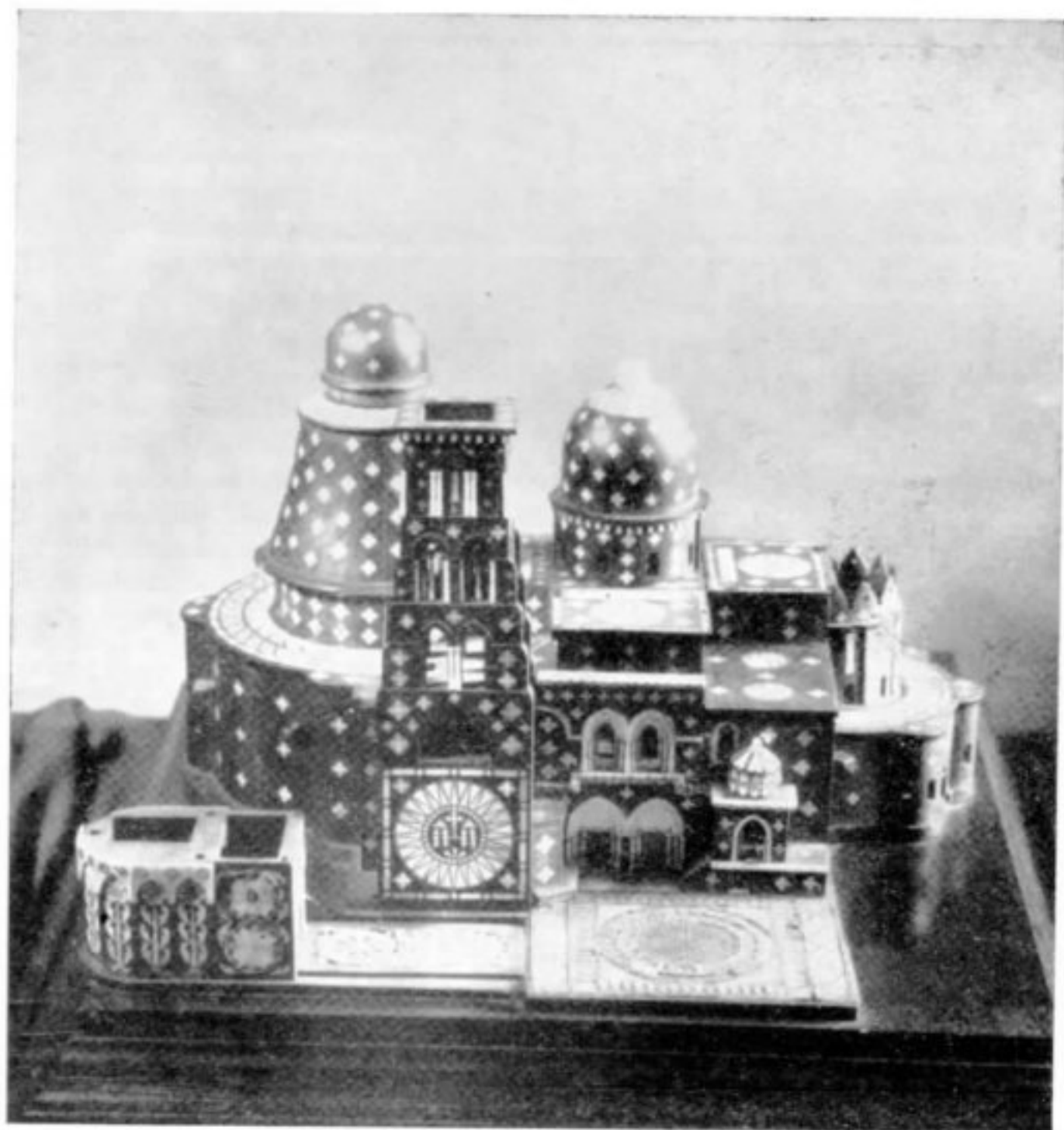
*GILDA MARINA DE ALMEIDA LOPES*

Conservador classe I do M.H.N.

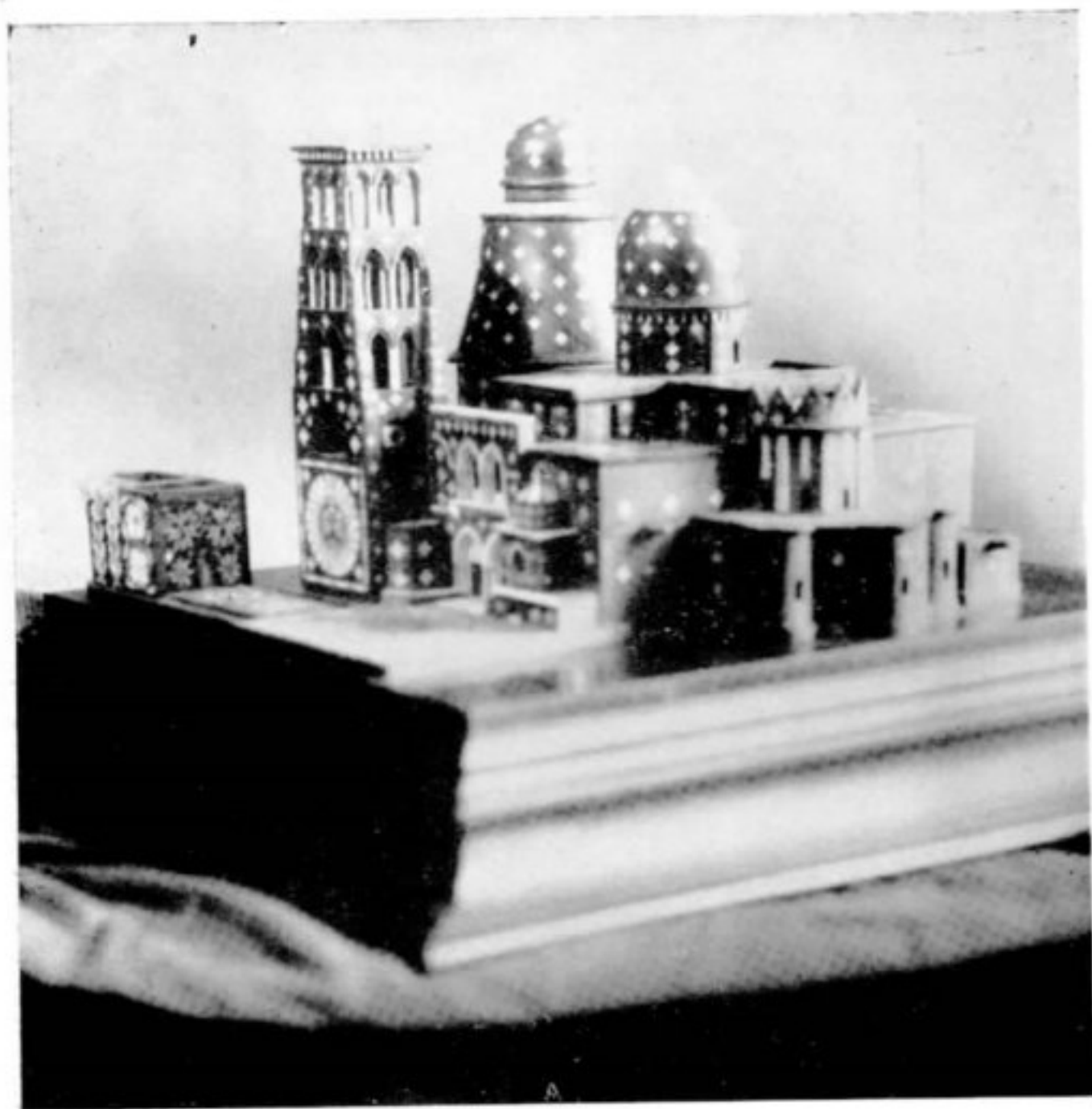
O Museu Histórico possui, dentre as preciosidades da sua coleção, um modelo do templo do Santo Sepulcro em cedro do Líbano, todo marchetado de madrepérola. As incrustações, de grande beleza, constituem séries de ornatos seguintes, às vezes concêntricos, outras não; rosáceas, estrêlas isoladas e uma infinidade de pequenos quadrifólios. No simulacro de adro, em frente à entrada principal, a madrepérola desenhou a cruz do Santo Sepulcro. A famosa cruz potenciada de ouro em campo de prata, cantonada de quatro cruzetas do primeiro metal, foi o emblema heráldico do grande Godofredo de Bulhões, o Capitão que libertou o sepulcro de Cristo, o herói que Torquato Tasso immortalizou na sua "Jerusalém Libertada". Os poetas, ainda mais do que a História, conservam os nomes ilustres para a posteridade.

A cruz de Godofredo de Bulhões, com o seu ouro transformado em goles (vermelho), figurou e ainda figura, até hoje, nos mantos dos Cavaleiros da Ordem do Santo Sepulcro, a célebre Ordem outrora encarregada de guardar os Santos Lugares.

A riqueza de ornamentação do valioso objeto não é apenas externa; internamente, ele também é perfeito, apresentando minúcias de uma delicadeza e graça infinitas. Grande número de colunelos de marfim completa a beleza do precioso modelo. Em volta de uma das cúpulas, em pedaços também de marfim, lemos



Miniatura do Templo do Santo Sepulcro  
(vista de frente)



Miniatura do Templo do Santo Sepulcro  
(vista lateral)

as palavras "Occidens, Oriens e Septentrio". Falta a indicação do sul.

Esta miniatura da Igreja do Santo Sepulcro foi citada, tanto por Moreira de Azevedo como por Ladislau Neto, no arrolamento das coleções do primitivo Museu Imperial, em cuja sala de Arqueologia se achava exposta.

\* \* \*

As primitivas igrejas cristãs não passavam de simples salas em casas de adeptos mais abastados. Eram, modestamente, designadas por "Titulus", como o de São Martinho do Monte, etc.

As famosas Catacumbas, embora muitos pensem o contrário, foram sempre cemitérios; nelas nunca se efetuaram reuniões ou cerimônias normais do culto.

Nas margens do Eufrates, em Doura Europos, descobriu-se, mais ou menos em 1920, uma pequenina capela cristã, datada do ano 256 da nossa era. É, talvez, a mais antiga de que temos notícia. Os seus frescos são mais pobres que os do templo de Baal e os da Sinagoga, encontrados na mesma ocasião.

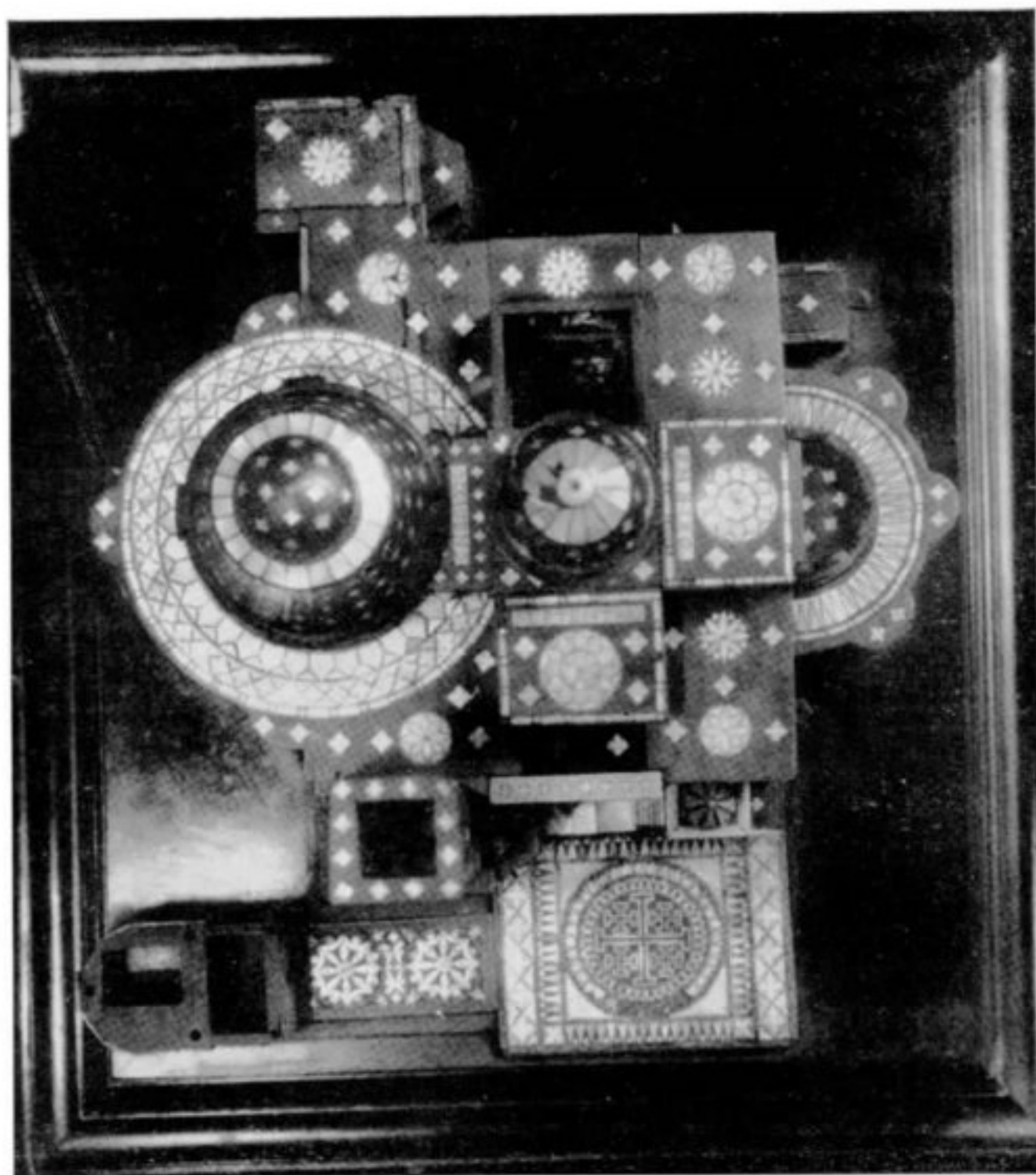
Foi, sòmente, a partir de 313, com Édito de Milão, marcando o definitivo triunfo do Cristianismo, que se iniciou, realmente, a grande fase da construção de templos. Disse *Eusebius* que sòbre todo o Império surgiu "maravilhosa floração de igrejas".

O próprio Imperador Constantino mandou edificar inúmeras delas.

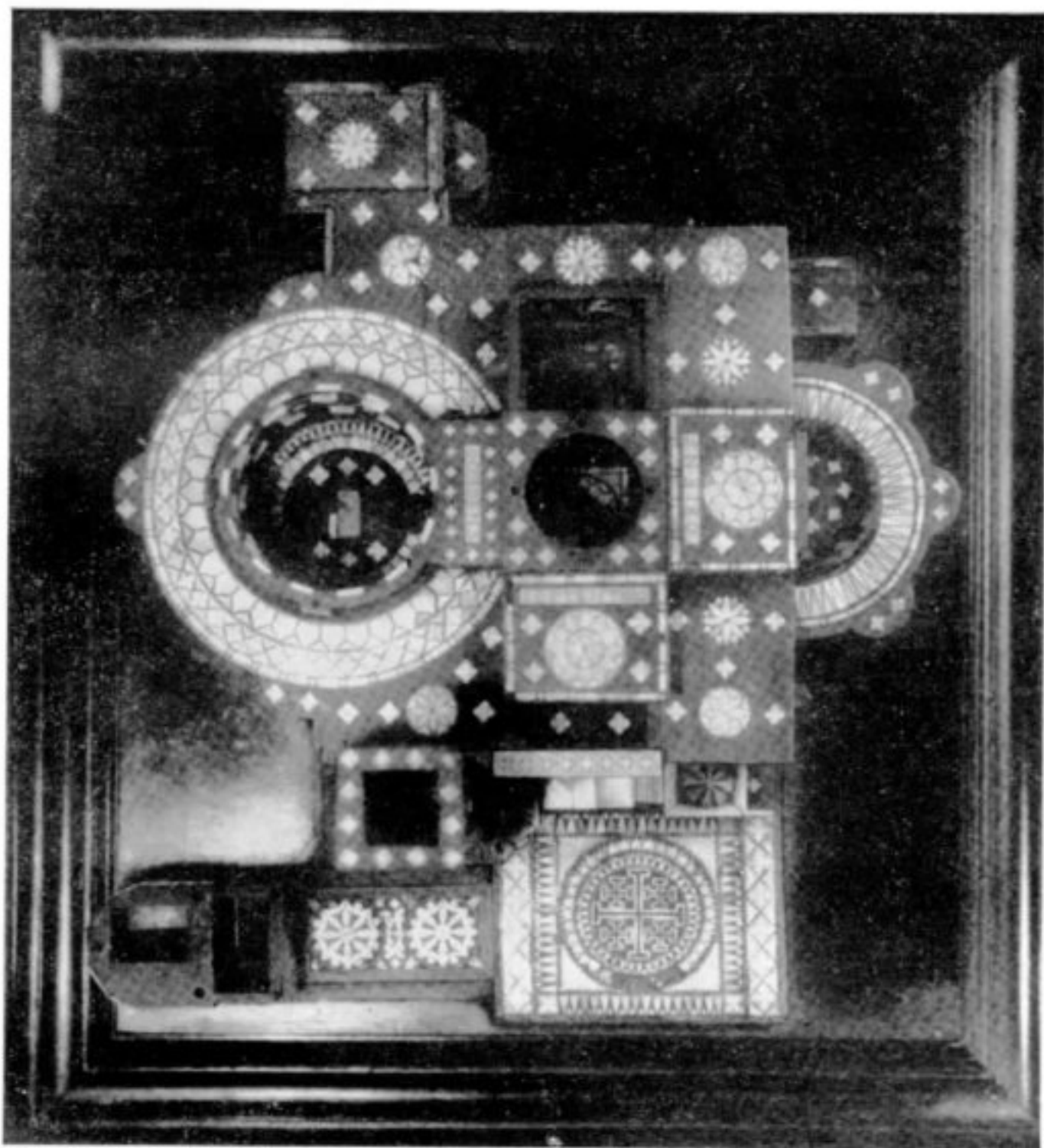
Os cristãos adotaram a forma, ou melhor a planta da basilica romana nas suas edificações. Eram elas retângulos alongados, divididos, internamente, por meio de colunas paralelas em 3 ou mais naves, tendo ao fundo uma ábside. O plano circular foi mais usado para batistérios ou para monumentos funerários do tipo *Memoriae* ou *Martyria*.

O mais famoso dentre os últimos foi, justamente, a rotunda do Santo Sepulcro. Nada mais deve restar, hoje, das primitivas





Miniatura do Templo do Santo Sepulcro  
(vista de cima)



Miniatura do Templo do Santo Sepulcro  
(Vista do interior, obtida com a retirada das cúpulas)

construções de Constantino e Santa Helena sôbre os Santos Lugares.

Sabemos que constavam de um conjunto de edifícios, composto, principalmente, de duas igrejas, uma de planta basilical, a *Anástasis* (ressurreição) e uma circular, a rotunda (*Martyrium*) sob cuja cúpula ficava a edícula em que se conservavam os restos do Santo Sepulcro.

O templo constantiniano foi destruído pelo fogo em 614 e logo depois reedificado. Novamente arruinado pelos Muçulmanos, em 1010, recebeu magnífica reconstrução dos Cruzados, em 1168.

Novo incêndio parcial, em 1808, fêz com que fôsse substituído, dois anos depois, por outra igreja de autoria do arquiteto grego Commenos.

Dêste edifício (de 1810) é que o Museu Histórico possui a miniatura em questão. Ela reproduz, de maneira perfeita, o elegante campanário, os dois portais encimados por duas janelas em arco pontiagudo e o telhado plano coroado por duas cúpulas, uma grande, outra pequena. O modelo do Museu está em regular estado de conservação, o que não acontece com o verdadeiro edifício, que ameaça ruir. Os inglêses colocaram escoras externas, enquanto não é feita uma restauração adequada.

Assim, ameaçada pelas avarias do tempo, cercada pela efervescência de árabes e judeus, não sabemos qual será o futuro da Igreja do Santo Sepulcro. A terra do Divino e Manso Jesus tem sido, terrivelmente, convulsionada através dos séculos, mas os Santos Lugares do Seu martírio sempre permaneceram incontestados e venerados em tôdas as épocas. Dentro da basílica do Santo Sepulcro, vários cultos cristãos são celebrados. Uma infinidade de capelas, altares e lampadários, pessoas de tôdas as partes do mundo perturbam o recolhimento e a devoção. Nada disso, porém, altera a fôrça da Sua Doutrina, nem diminui a esperança de que, afinal, um dia, Sua Paz reine entre os homens de boa vontade.

BIBLIOGRAFIA

LADISLAV NETO — Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional — 1870.

MOREIRA DE AZEVEDO — O Rio de Janeiro.

LAVEDAN, PIERRE — *Histoire de l'Art*.

LIBRAIRIE LAROUSSE — *L'Art. — Des origines a nos jours*.

J. W. CROWFOOT — *Early Churches of Palestine*. London, 1941.

FIJOAN, JOSÉ — *Summa Artis — vol. VII*.

## O MUSEU E A CRIANÇA

SIGRID PÔRTO DE BARROS

Conservador, classe I  
do Museu Hist. Nacional.

O passado dos museus tornava-os órgãos de preservação e pesquisa. Contudo, modernamente, o conceito vai-se ampliando e eles passaram a lançar mão de recursos eficientes que os credenciam junto à Pedagogia, constituindo atualmente um dos melhores meios usados pela *Escola Ativa*, sobretudo em países em que o pequeno nível cultural do povo, não exclui a curiosidade do espírito e o desejo de progresso.

Ligados que estejam a qualquer ramo do conhecimento humano, preparam o acesso do povo à noção da sua própria classificação nacional e dão a informação exata sobre o seu lugar e função na grande comunidade humana.

O ensino meramente verbal, exaustivo e improfícuo, cedeu lugar a métodos de realizações e experimentação.

Conta-nos Molly Harrison (Conservador do *Geffrye Museum* — Londres) que durante a Primeira Grande Guerra, na cidade de Manchester — Inglaterra, vários prédios escolares foram requisitados para serem transformados em hospitais de emergência, ficando assim diversas classes sem abrigo, até que surgiu a idéia da utilização provisória das salas dos museus e galerias de arte.

Este contacto eventual foi tão proveitoso para a juventude que no após-guerra veio a idéia de ser mantido um contacto permanente entre as escolas e os museus. Desde aí, em todo

o mundo, visitas começaram a ser programadas aos diversos museus.

Mas, em geral, o que se verificava realmente, era uma penosa caminhada através de uma enorme sucessão de compridas salas e um subir e descer constante de escadas, que deixava os alunos tão fatigados que, ao findar a visita, guardavam somente uma confusa noção de tãda uma série de objetos amontoados em vitrines. Fêz-se, então, necessário um planejamento das visitas infantis aos museus. Que fôsse aproveitada a oportunidade para aulas, ampliando-lhes o conhecimento, pela visualização de objetos e lhes fornece simultâneamente, uma sadia e útil distração.

É flagrante que as crianças pensam e aprendem em ritmos muito diferentes e que várias, dentre elas, reagem mal a frases ouvidas, e evidenciam ao contrário, vivacidade e sensibilidade, logo que são chamadas a exercer uma atividade em que entrem com alguma contribuição pessoal. Fica, portanto, excluído o conceito da eficácia de uma visita sem orientação planejada, em que a criança não seja chamada a intervir ativamente.

Embora só as publicações do ICOM relacionem 132 obras especializadas, procuramos tomar como ponto de partida para o estudo de um planejamento, o próprio campo experimental do Museu Histórico Nacional, onde exercemos o cargo de Conservador.

\* \* \*

No quadriênio 1953/1957 orientamos a visita de 1 290 alunos de diversos colégios e de diferentes níveis culturais.

Começamos, então a relacionar estas visitas, fazendo corresponder a cada, uma ficha da qual consta além da data, um pequeno resumo contendo: — o número de alunos integrantes da turma, o nome da escola ou instituição e o objetivo principal da visita, bem como a assinatura do professor ou responsável pela turma. (1)

---

1) Fichas semelhantes são também usadas por nós, para relacionar o objetivo dos estudos de pesquisadores, assuntos de reportagens, filmagens, etc.

Da observação do comportamento desses visitantes e suas reações diante das coleções de objetos ilustrativos da História do Brasil, sua cultura e arte, resultou a compreensão da necessidade de orientar as visitas dentro de normas metodológicas que melhor se ajustassem à mentalidade infantil.

Enquanto o adulto já não possui a faculdade de maravilhar-se espontaneamente e, a rigor, se culpa pelo que desconhece, sentindo-se frustrado pelo que ignora, a criança possui uma tão grande curiosidade natural e uma ausência quase que total de timidez, que lhe permitem gozar plenamente visitas e excursões.

É quase impossível saciar a curiosidade infantil de conhecer o mundo; contudo, é necessário aproveitar convenientemente esta energia, sem estancar com evasivas ou discursos, tão rico manancial, que será o lastro para o contacto com o mundo.

Por outro lado, os grandes museus são ainda inegavelmente organizados para a compreensão dos adultos; logo a primeira e maior tarefa de quem se especializar em orientar grupos nesta fase, será tornar as coisas de museu acessíveis à mentalidade infantil.

\* \* \*

Um museu histórico oferece um conjunto vivo que, a par de detalhes artísticos e técnicos, favorece sobretudo o ensino de História, que objetiva proporcionar aos alunos um conhecimento básico da época em que vivem, tornando-os capazes de compreender que o presente é consequência do passado e a importância da causalidade em História.

É pois importante que seja despertado nêles, o interesse pela formação histórica, pelos aspectos característicos do folclore, das tradições populares do Brasil, bem como devem ser evidenciados os resultados do trabalho do homem através dos tempos; logo se aguçará nêles a capacidade de investigação, interpretação e crítica dos fatos históricos.

Segundo V. Moine (La representación del mundo histórico en el niño de 9 a 12 años — Enciclopedia de Educación, Montevideo. N.ºs 1 e 2 — 1933) há três maneiras de ensinar *HISTÓRIA*:

— A primeira: *rotineira*, corresponde a aulas com “matéria inerte”, sucessão de palavriado, por vêzes, amenizado com uma simples fantasia na repetição do texto;

— A segunda: *fantasista*, quando os mestres, atendendo mais a mobilidade infantil e ao seu gosto pelo detalhe, passam a contar *histórias* e não a ensinar a *História*, aos seus alunos. Poetizam os fatos e dão sempre preferência a lendas.

— No terceiro grupo, temos a *História vivida*, que é um produto da *Escola Ativa*, onde, com a narração, o professor estimula as pesquisas em arquivos, estabelece a assimilação através do estudo do folclore regional e orienta visitas a monumentos e aos *MUSEUS*.

É neste ponto, então, que começa a tarefa do Conservador que orientar a visita dêsses alunos.

Os objetos das coleções deverão ser os elementos que darão vida e concretização aos fatos narrados em aula, e os alunos, passo a passo, viverão o passado, nas salas que percorrerem.

Contudo, julgamos absolutamente indispensável um prévio entendimento, entre o responsável pela turma e o orientador designado para atendê-la. Sendo necessário que sejam fornecidos previamente dados, tais como: nível, série, aproveitamento para a organização de um roteiro ou plano de aula, que dê ênfase aos conhecimentos escolares. *As crianças precisam ver tão-sòmente o que necessitam ver*, afastando-se, de uma vez por tôdas, a idéia de levá-las de objeto a objeto, fatigando-as e deixando-lhes, apenas, a lembrança de um objeto extremamente exótico ou falante.

\* \* \*



## RELAÇÕES DO MUSEU COM ESCOLAS MATERNAIS, JARDINS DE INFÂNCIA, CURSO PRÉ-PRIMÁRIO E PRIMÁRIO.

### ESCOLAS MATERNAIS (crianças de 2 a 3 anos)

Às crianças nesta fase, ainda escapa a noção do tempo, e para compreenderem os museus de História, é essencial uma noção cronológica.

A ausência da cronologia dá a esta idade mental a vaga idéia do hoje, do agora. O presente é a única hora que fala; do seu calendário só constam as horas alternadas dos folgedos, do dormir e do acordar e os "aborrecidos" instantes da alimentação. Portanto, não vemos razões para recomendar, a êste grupo, visitas aos grandes museus, porquanto não haveria lucro educacional para êle, em visitas dêste tipo.

### JARDINS DE INFÂNCIA, (crianças de 4 a 6 anos)

A criança, nesta fase, está sendo adaptada à vida social. Sua natureza, naturalmente egocêntrica, revelada na sua linguagem e desenhos, deve ser aos poucos adaptada à transição entre êste estado de pensamento egoístico e o pensamento socializado.

Ainda não tem noção do passado, pela falta de experiência, nem a noção do futuro pela falta de previsão. O tempo só terá significado se os fatos narrados, à semelhança de objetos, forem colocados em linha reta, de uma única dimensão: o comprimento, isto é, do passado para o futuro. Portanto, é o primeiro plano, o de maior valor, e a percepção só se faz pelo que está diretamente em contacto com os sentidos; sendo assim, os objetos compreender-se-ão mais pelo tato do que pela visão. Logo, por motivos óbvios, as crianças, nesta fase, tornam-se um tanto perigosas ao percorrer salas onde haja objetos raros e insubstituíveis. Isto acrescido do fato de muitos pais e professôres permitirem que as crianças gozem de excessiva liberdade, dando largas ao espírito, naturalmente turbulento, pois pensam evitar, assim, a criação de recalques e complexos. Quando na realidade, "a psicanálise

nunca ensinou que não se deve refrear os instintos, a fim de não criar recalques, como afirma o Prof. Pierre Weil, e, sim, mostra que certas doenças nervosas provêm de recalques mal feitos ou incompletos, devendo, isto sim, ser o instinto demasiado forte, canalizado ou sublimado em atividades artísticas, sociais, etc.”

Daí surgiu a idéia, hoje generalizada, nos Estados Unidos, da criação de museus para a infância, onde os objetos são manuseados, copiados, desenhados e onde um simples botão, põe em movimento tôda uma série de engrenagens, usinas em miniatura, ou ruas com tráfego intenso — tudo dirigido pelas próprias crianças, através de painéis. Contudo, tôdas estas facilidades, na nossa opinião, trazem sérias conseqüências, permitindo que as crianças estendam a todos os outros museus a idéia de *play-ground*, querendo continuar a pegar tudo o que vêem exposto, ou a acionar manivelas e botões, passando incontinenti, a menosprezar instituições que não ofereçam tais facilidades. Podendo ainda mais agravar-se o fato, ao chegarem à idade adulta, se permanecer a noção de associar museus a parques de diversões, “um tanto diferentes” e até julgados bem mais desagradáveis. Esta assertiva é comprovada pelo fato de ouvirmos, invariavelmente, de visitantes adultos, quando advertidos por tocarem em objetos raros: — como pianos históricos ou relógios antiquíssimos, a mesma frase:

— “Oh, mas nos museus americanos os objetos podem ser pegados...” Esquecendo-se, êsses visitantes, que os objetos que via de regra são deixados ao alcance das mãos dos visitantes, são cópias, sendo de calcular-se, o que sucederia se, preciosas telas dos séculos XV ou XVI, fôsem constantemente avaliadas pelo tato dos curiosos de tôdas as idades.

Portanto, em relação aos grandes museus de História, devemos adaptar fatos, personagens e datas históricas aos interesses das crianças de Jardim de Infância, iniciando nêles a formação do espírito cívico, sempre através da linguagem oral. Que sejam levados num simples passeio pelas salas e galerias, numa atmosfera de agradável intimidade e calma, que lhes despertará o sentimento de segurança, deixando-se que êles mesmos descubram os objetos que querem ver, e êstes serão, certamente, os de colorido mais vivo ou de formato mais exótico.



For. 1

"... E ÊSTE FOI O IMPERADOR..."  
(Pedro I. Escultura de R. Bernardelli)

Em certa ocasião, um estabelecimento de ensino do Distrito Federal, que possui um bem organizado Jardim de Infância, trouxe os seus pequenos alunos para uma visita ao Museu Histórico Nacional. Com as quarenta crianças, estavam cinco professoras, das quais uma orientava a visita, em termos simples:

Assim, diante de um grande busto de D. João VI (escultura que, pelas suas proporções, impressiona de imediato) dizia:

— “Olhem êste foi rei do Brasil...” e quando a petizada levantava as cabecinhas para uma grande estátua de D. Pedro I, observava a mestra:

— “e êste era o Imperador, filho do Rei...” (Foto 1) Em termos semelhantes, foi orientada tãda a visita, até que os pequenos alunos foram levados ao pátio interno, onde estão expostos muitos canhões históricos. Esta sim, foi a parte melhor compreendida pela gurizada — que obtivera, na ocasião, licença para merendar. Formaram-se logo, espontâneamente, vários grupos que, entrincheirados atrás das peças, iniciaram um fictício canhoneio de piratas e guerreiros.

De onde se pode concluir que, o que melhor lhes falou, foi o conjunto de objetos, nos quais podiam passar as mãozinhas e um espaço onde lhes fôsse permitido correr e brincar livres de censuras e proibições, como: “cuidado, não esbarrem, afastem-se das vitrines”, etc...

Uma visita destas, representa mais um trabalho de preparação, de ambientação da mentalidade infantil, com as coisas de museu. É nesta fase, pois, que as escolas necessitam organizar museus escolares ou museus pedagógicos. Dêste assunto nos ocuparemos, em outra parte do nosso trabalho.

#### CURSO PRÉ-PRIMÁRIO (crianças de 7 anos)

Neste grupo são colocadas as crianças que, embora com sete anos de idade, não atingiram o desenvolvimento mental característico da idade. São os chamados — *Imaturos ou atrasados*,

não se lhes podendo dar ainda, a orientação destinada aos alunos do Curso Primário.

É recomendável orientá-los nas visitas aos museus, dentro da forma escolhida para o Jardim de Infância.

#### CURSO PRIMÁRIO (crianças de 7 a 12 anos)

É este o primeiro contacto formal da criança com programas e atividades escolares mais rigorosas. Não convém, portanto, que a visita aos museus lhes sobrecarregue os programas dos currículos, já por si bem vastos e intensos. Que seja sempre afastada, desde logo, a idéia de mais uma aula. Será, antes, uma atividade a que chegaram após semanas de estudos, boas notas e bom comportamento.

Em geral, a psicologia coletiva das turmas evidencia-se, ao ser percorrida a primeira coleção. E, pela atitude, disciplina e perguntas que fizerem, poder-se-á caracterizar, logo, o grupo e, acima das diferentes reações, traçar um plano que só a capacidade de improvisação, competência e experiência diária, farão aplainar as dificuldades.

Convém ter sempre em mente, que a infância de hoje está permanentemente em contacto com o progresso. O cinema, o rádio e a televisão transportam-na, constante e diàriamente, a mundos que outras gerações só percorriam através de leituras. Enquanto hoje, mesmo sem saber lêr, face a programas e projeções, vistos e ouvidos, em suas próprias residências, entram as crianças em contacto com a evolução da técnica, que os habilita a emitir opiniões até certo ponto consideráveis.

Quando orientamos visitas infantis às coleções de armas, por exemplo, e fazemos alusão à evolução das mesmas, é comum ouvirmos, de um dos pequenos alunos, perguntas como esta: — "... onde vai ficar, no Museu, a bomba atômica?..."

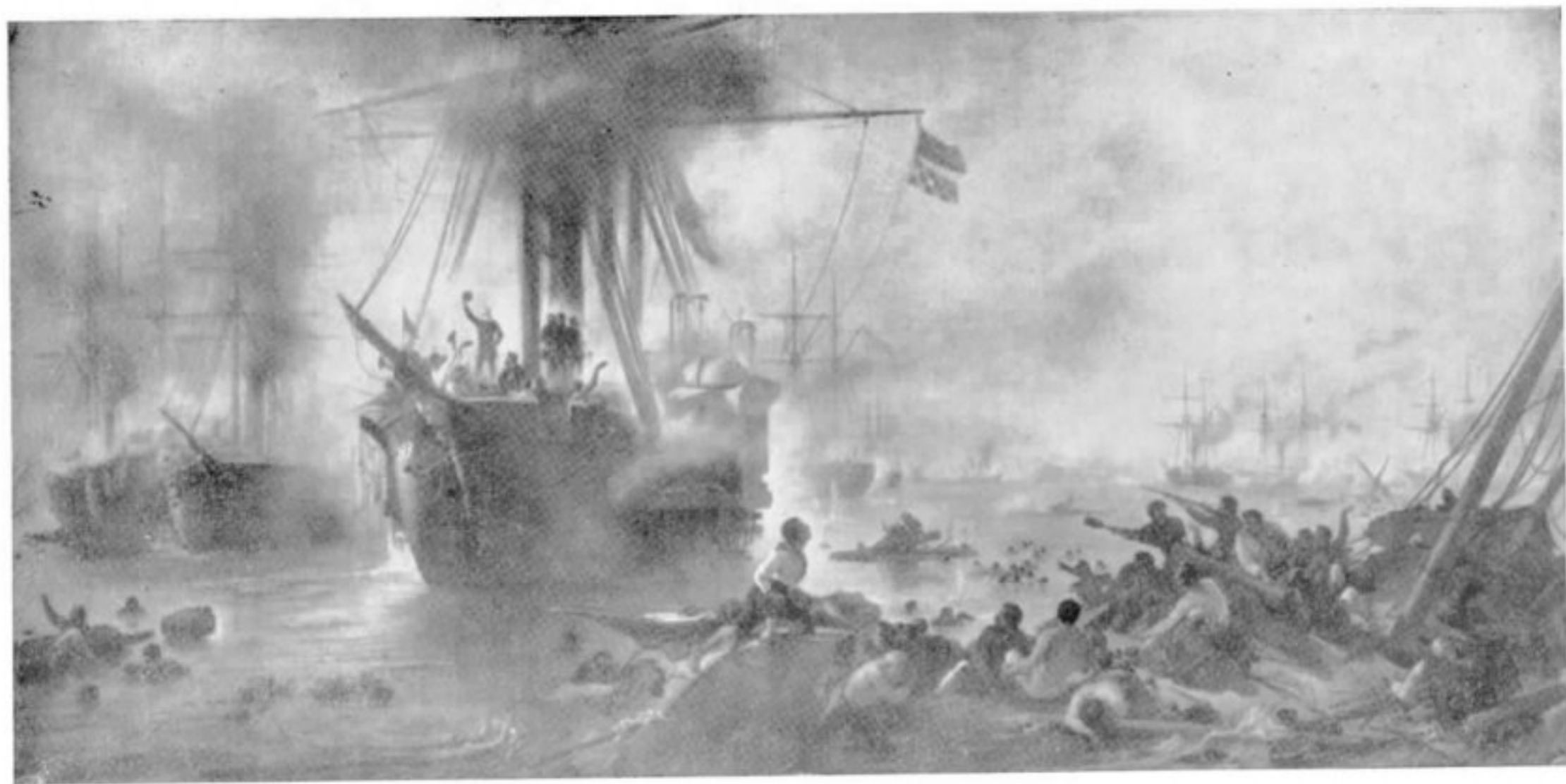
E compreendemos que ao formular a pergunta, nenhum deles teve a idéia de fazer *blague* e sim que, acompanhando o desenvolvimento do mundo e até o desenrolar das questões militares,

compreendem instintivamente que, mais tarde ou mais cedo, os objetos virão a integrar-se nas coleções museográficas.

Por outro lado, que seja despertada a sensibilidade da mente infantil a tãda expressão plástica, fazendo-a reconhecer a beleza da forma e do colorido. Inicialmente, que sejam realçados os objetos mais belos e de maior projeção histórica. As grandes telas, que reproduzem fatos gloriosos, alcançam a melhor aceitação aos olhos das crianças, sendo sempre mais fácil, junto a um dêstes ôleos, fazê-las viver intensamente o passado (Foto 2). A grandiosidade maravilha-as tanto, que os fatos narrados, com êsse precioso auxílio, ficam gravados indelêvelmente na memória das crianças. É oportuno, também, que lhes sejam mostradas fardas antigas de heróis, espadas de invasores franceses ou holandeses (Foto 3), canhões de velhas fortalezas, móveis antigos, cerâmica que guarneceu, outrora, as mesas da nobreza brasileira ou das simples casas do povo (Foto 4), peças que, vistas de perto, terão maior realce do que qualquer seqüência cinematográfica a que tenham, porventura, assistido.

Orientados, começarão a entrar em contacto com a idéia de valorização do trabalho dos artifices do passado. Deve ser exaltado o respeito devido às diferentes formas das atividades humanas, mediante a compreensão da dependência recíproca entre os indivíduos. Pode sempre ser repetido o valor da mão-de-obra que, em outras épocas, consumia anos, até chegar à conclusão de peças, que se tornariam obras-primas. É sempre preferível que lhes seja mostrado o mais modesto ou insignificante objeto *autêntico* do século XVIII, por exemplo, que uma magnífica *cópia*, feita com os recursos da época atual. O exagêro do uso de duplicatas leva constantemente a criança a perguntar: — “mas êste é de verdade?...”

Sentindo-se a criança à vontade, começará logo a formular perguntas, que serão o índice, não só da maior ou menor percepção das coisas que a cercam, como facultarão ao orientador verificar o grau de aproveitamento da turma, em tôrno de tudo que lhes foi mostrado.



For. 2

"Junto dos grandes óleos, as crianças se maravilham e vivem intensamente o passado."  
(Batalha naval do Riachuelo. Óleo de Victor Meirelles)



For. 3

"Armas que documentam as invasões estrangeiras"  
(Espadão de carrasco. Época de Villegagnon e Flamberge — século XVII)





For. 4

"...cerâmica que guarneceu outrora, as mesas da nobreza brasileira..."

Por outro lado, se é a criança que responde às perguntas do Conservador, êste poderá aquilatar se a assimilação feita recomenda manter o critério dado à visita, ou se convém alterá-lo, no todo ou em parte. Convém sempre retribuir às respostas certas, com um cumprimento, que muito satisfaz a exigência da psicologia infantil de ser elogiada.

As narrações feitas devem manter sempre, sem prejuízo de certa flexibilidade, uma constante objetividade, clareza e concisa explicação da terminologia museográfica, para que se não repitam fatos como o que assistimos certa vez, ao findar uma visita de pequenos alunos, que orientamos, ouvimos a seguinte afirmação: — "... Como gostei! Achei formidável a coleção de moedas, mas não gostei muito das salas de *Numismática* (*sic*)."

É sempre mais proveitoso abandonar o tom de conferência para usar um amistoso diálogo que permita viver ao máximo, com a infância, a sua capacidade de maravilhar-se e entrosar-se num panorâma mental, cujos limites tocam os planos do irreal, do sonho e da fantasia. Não achamos recomendável, nesta fase, contar anedotas históricas (que tanto amenizam palestras de adultos), que a par de possibilitar a fixação do lado chocante ou ridículo da História, muitas vêzes, acarreta que a criança misture, de boa-fé, fatos inverossímeis com a pura realidade. A ampliação, fenômeno psicológico da infância, é capaz de transformar um soldado em entidade superior e fantástica, cheia de podêres; porque aos olhos da criança, o mundo da "gente grande" é sempre completo e definitivo na sua sabedoria.

Para maior conexão entre os fatos e objetos mostrados, é sempre aconselhável estabelecer uma interligação dos assuntos. Ainda numa das salas pode ser feita, antecipadamente, referência a um conjunto de objetos, que vai ser visto na sala seguinte. Também a curiosidade infantil poderá ser estimulada, se, antes de entrar em nova galeria, fôr feita a descrição de um objeto, com algumas referências sôbre o seu histórico e, logo em seguida, fôr enviado o grupo com a missão de localizar o objeto em questão. Isto estimulará o interêsse e o gôsto de competição, bem como

os obrigará a observar todo um conjunto de objetos, a fim de selecionar o indicado.

A percepção infantil sempre valoriza, sobretudo, o detalhe nunca sendo conveniente abandonar o pormenor em prejuízo do todo.

Já ocorreu, por exemplo, em um grupo de alunos que observava algumas das *traves* da fôrca de Tiradentes (Sala Dom João VI — ao fundo) (Foto 5) que um perguntasse: — "... só estão no Museu as traves da fôrca? E a corda que serviu para enforcar?..." Não lhe ocorreu que o tempo atuou mais depressa sôbre o barão, do que sôbre a madeira, de grande resistência. Só lhe ocorria o fato de ser a corda o instrumento da morte, e não as traves, na verdade, meros suportes...

Possui a criança, nesta fase, um senso crítico muito acentuado, que em geral se aguça ainda mais, se age em grupo. Por ocasião de uma visita, chamamos a atenção dos alunos para um gradil de balcão, colocado com pequena folga, aproximadamente 20 centímetros, num dos largos suportes das arcadas do Pátio Epitácio Pessoa (Foto 6) e explicamos que guarnecera, outrora a sacada do Paço da Cidade, da qual D. Pedro proferira o célebre discurso do *Fico*. Contudo, acreditamos não ter ficado claro o exposto, porquanto surpreendemos uma garotinha a observar atentamente a distância entre o gradil e a parede, o que a elevou a concluir que o fato não se verificara, como fôra relatado, porque, segundo ela achava, D. Pedro nunca poderia ter ficado de pé, naquele pequenino vão do Pátio (por certo não lhe passou pela mente, que aquêle gradil fôra transportado do local primitivo e colocado ali para a exposição).

*Em síntese*, uma visita aos museus, deverá levar o aluno a: *ouvir, discutir, observar, experimentar e comprovar*, sem prejuízo de estimular a consulta a autores abalizados, antes de formar opinião própria sôbre a matéria em aprêço. Bem orientado, sentir-se-á seguro e, não raramente, voltará trazendo colegas, irmãos ou os próprios pais, passando a ser êle, então, o orientador do grupo.



FOT. 5

Grupo de alunos observa e interpreta livremente, objetos expostos na sala D. João VI.



Foto 6 — Gradil do ba'cão do qual proferiu D. Pedro, o célebre discurso do "Fico".

(Pátio Epitácio Pessoa)

## PLANEJAMENTO DE TRABALHOS DURANTE AS VISITAS DAS DIVERSAS SÉRIES DO CURSO PRIMÁRIO

Os programas das atividades devem ser vivos, atraentes e estimuladores da inteligência, reservando-se aos mestres e orientadores, uma atuação hábil, oportuna e discreta.

*1ª Série:* Não é essencial a memorização de datas, devendo ser reduzida ao mínimo a nomenclatura e a cronologia.

O método usado nas narrações deve ser o *Regressivo*, partindo-se do presente, sempre melhor entendido, recuando-se progressivamente até à consideração dos fatos mais remotos. Exemplificamos, numa Sala de Carruagens (Foto 7). Os alunos devem ser levados a observar como são diferentes os meios de transportes modernos dos usados em outras épocas. Ou diante de uma gravura do Rio antigo, "como as construções de hoje diferem das de antigamente", devendo ser apontados detalhes, como forma dos telhados, janelas, ornatos, etc.

Por outro lado, são apenas capazes de reconhecer nomes de objetos ou nomes próprios e, por isso, não estão capacitados para a leitura de etiquetas longas e circunstanciadas. Portanto, a valorização dos objetos, poderá ser feita, se fôr pedido a um deles, que conte, com as suas próprias palavras, um fato qualquer que lhe ocorra, diante de um objeto das coleções; por exemplo: *um modelo de navio*. Muitas outras experiências, deste gênero, poderão ser desenvolvidas.

*2ª Série:* Ainda é conveniente usar o método *Regressivo*, ao qual já se pode acrescentar ligeira referência, à cronologia. Exemplo: — "Hoje já não existem mais escravos, porque, a 13 de Maio de 1888, a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea", é uma das expressões que podem ser usadas para dar ênfase a um conjunto de instrumentos de tortura dos escravos ou diante da caneta com que a Princesa Isabel assinou a Magna Lei (Foto 8).

Outras atividades semelhantes, poderão ser seguidas, partindo deste mesmo princípio. Quando haja nêles mais gosto pela leitura, já se poderá, portanto, pedir a um aluno mais desemba-



For. 7

Côche de gala que serviu a D. Pedro II



FOT. 8

Caneta oferecida pelo povo, à princesa Isabel para a assinatura da Lei Áurea.



raçado que leia, em voz alta, uma etiquêta (objeto prèviamente escolhido), passando o orientador a tecer leves comentários e a formular perguntas sôbre o histórico do objeto.

3ª Série: Nesta série, bem como nas demais, começará a ser usado o *Método Cronológico ou Progressivo*. Os fatos podem ser narrados na ordem em que se verificaram, podendo iniciar-se o estudo dos acontecimentos mais remotos até atingir a consideração da sociedade atual.

Nesta fase, a criança começa enumerando os fatos, depois os descreve, para finalmente os interpretar. Deve-se sempre evidenciar que os benefícios, hoje usufruídos pela infância, são devidos ao esforço dos antepassados e devem sentir a responsabilidade de fazer alguma coisa perdurável, que venha a reverter também em benefício dos que viverem futuramente. Ainda a melhor ilustração, é pedir que respeitem os lembretes, contidos nos cartazes do museu: "Pede-se não tocar nos objetos", porque com isto ajudam a preservação das peças, que deverão ainda, ser vistas pelas crianças de amanhã.

Nesta fase (7 a 8 anos) em geral, as crianças estão muito mais interessadas em adquirir conhecimentos, do que os próprios adultos.

Há, ainda, a possibilidade de lançar mão de dois métodos auxiliares:

1) — *Método das efemérides*, em que o assunto é apresentado, partindo o orientador de uma data histórica, — "no mês de Maio, a 24, comemora-se a Batalha de Tuiuti, da qual saiu vitorioso o grande General Osório", e

2) — *Método biográfico*, em que o assunto é tratado, partindo-se de uma personalidade de relêvo histórico: — "o *Almirante Francisco Manuel Barroso*, conquistou a vitória da Batalha naval do Riachuelo, a 11 de Junho de 1865, para as forças brasileiras, durante a Guerra do Paraguai".

As narrações poderão ser amenizadas com comentários joviais, ou pode-se deixar margem a que os próprios alunos o façam.

4ª Série: As narrações estarão sintetizadas em períodos, como: o do Brasil-Colônia, Reino, Império e República, com simples notícias sobre invasões estrangeiras; Govêrnos regenciais, Guerra do Paraguai, em que devem ser exaltadas figuras, como as de Caxias, Osório, Barroso e Tamandaré. A cronologia usada será baseada nas divisões em séculos. Por exemplo: — O descobrimento do Brasil dará margem para um estudo do mundo do século XV. Daí avançando para acrescentar detalhes ligeiros sobre os traços de cultura indígena.

5ª Série: Nesta fase deve ser firmado o conceito de que *no presente é construído o futuro*, estimulando a formação de idéias patrióticas e humanitárias. Convém falar-lhes de vultos, que poderão ser evocados por um interessante conjunto de objetos. Exemplo: — Espadas, uniformes e objetos de uso de um herói da Guerra do Paraguai.

Êstes alunos já estão capacitados a investigar, pesquisar e comparar causas e efeitos nos fatos históricos e sociais. Deve ser dada a maior ênfase aos objetos típicos brasileiros. A atenção dêles deve ser despertada para as características étnicas e culturais do povo brasileiro, sendo sempre evidenciado que o belo existe tanto nas coisas grandiosas, como nas menores e mais simples. *Nunca dissociar o belo do útil*. Convém usar de realismo nos problemas nacionais e de otimismo razoável nas perspectivas do futuro. Por outro lado, a experiência tem mostrado que o que interessa a um jovem de 12 anos, também interessará, sem a menor sombra de dúvida ao grande público (quer se trate de cinema, rádio, televisão ou *Museus*).

Da 3ª Série em diante, pode ser usado o *Método de dramatizações*, como sadia distração. Exemplifiquemos: — se a sala de exposição comportar, podem ser escolhidos alunos desembaraçados, para dar vida e improvisar diálogos, diante de uma tela reproduzindo um tema histórico ou uma cena de costumes; ao orientador da turma, então, competirá fazer a identificação dos personagens reproduzidos e uma narração explicativa do fato a ser vivido. Consideramos, êste, um ótimo método para a memorização de fatos, nomes e datas.

Convém sempre ao fim das visitas, reservar alguns minutos para uma conversa com os pequenos alunos, que, a par de estimular o hábito da palestra, poderá servir para afastar dúvidas e, ao mesmo tempo, para a verificação do aproveitamento final da turma. Nesta ocasião, sempre lhes perguntamos *do que mais gostaram* e, também, *do que menos gostaram* — na nossa opinião um dos pontos mais importantes a apurar. Dêste cotejo tiramos conclusões que muito facilitarão outras aulas.

## SERVIÇOS EDUCATIVOS

Estatísticas feitas nos Estados Unidos, comprovam que um quarto do público habitual freqüentador de museus, é constituído de crianças; em certas organizações dêste gênero, há mais de vinte anos que são desenvolvidos programas especiais e variadíssimos, visando atrair a juventude. Contudo, ao que nos informa Germaine Cart (Conservador do Museu do Louvre), êste gênero de serviço não funciona regularmente nos museus europeus, o mesmo acontecendo na maior parte dos museus brasileiros, onde não existe um *Serviço Educativo funcionando separadamente das atividades de pesquisa*.

De grande utilidade, seria a criação em cada museu de um serviço educativo à parte, sob a orientação de um Conservador, que, conhecendo perfeitamente as coleções do seu museu e estando ao corrente dos métodos atuais de ensino, afastaria a inconveniência de visitas guiadas pelos próprios professores das classes, que, por maior cultura que possuam, não conhecem Técnica de Museus, nem os objetos e a sua localização.

A um serviço dêste gênero, incumbirá:

- a) — Planejar trabalhos extraclasse e atividades que complementem o ensino do programa educacional, ora em vigor;
- b) — utilização e confecção de material didático para o ensino de História, Etnografia, Sociologia, Numismática, etc.;
- c) — utilização e confecção de material didático para o auxílio no ensino de História da Arte em geral e da Arte no Brasil.

As visitas guiadas não deveriam ultrapassar um grupo de 15 a 20 alunos; se houvesse a possibilidade desses alunos voltarem aos museus, ser-lhes-iam, então, mostradas as coleções com maiores minúcias. Contudo, os professores, em geral, destinam, tão-sòmente, um dia no ano para levar os alunos a um museu; além disso, nessa oportunidade, querem aproveitar o máximo, e levam sempre turmas que ultrapassam a casa dos trinta.

Vários estudiosos do assunto, levando em consideração o tempo limitado que têm os alunos para as suas visitas, aconselham que os grandes museus reservem uma sala ampla, bem iluminada e arejada, onde os alunos sejam recebidos, antes de principiar a visita às galerias. Ali, em carteiras ou cadeiras apropriadas, ouvirão uma rápida explicação do que vão vêr. Ser-lhes-ão fornecidos lápis e papel e determinado um plano de atividades.

Outros preferem a distribuição, nessa oportunidade, de testes ou questionários, que, a par de ocupar-lhes as mãos durante a visita (o que por vêzes é importantíssimo), lhes fará fixar melhor os objetos vistos, facilitando ao orientador a apuração do aproveitamento e saber das preferências das crianças.

A experiência mostra que, às 1ª e 2ª séries do Curso Primário, só devem ser expostos *testes orais* ou, simplesmente, mandar que desenhem o objeto de que mais gostem. Nunca é conveniente que sejam levados a copiar um determinado objeto — o que sòmente lhes permitiria guardar a lembrança de um único objeto visto e fixado, em prejuízo da noção de conjunto. Para *testes escritos*, podem ser usados *dois tipos* diferentes:

I) — *Sintéticos*:

- a) — Testes em que as respostas sejam sòmente SIM ou NÃO, ou ainda,
- b) — Testes em que as respostas consistam sòmente em sublinhar, entre 3 ou 4 formas, a correspondente acertada.

II — *Testes de escolha* —

É a modalidade da nossa preferência, a qual já executamos algumas vêzes. Ao fim da visita, solicitamos às crianças que nos

digam do que *mais gostaram* — entre salas, objetos ou fatos narrados — e do que *menos gostaram* — o que já nos levou a modificar o conceito que vínhamos desenvolvendo em visitas guiadas, para a infância.

A estas perguntas acrescenta-se a oportunidade de fazerem uma sugestão ou uma crítica ao museu. Sendo possível, é recomendável a distribuição de prêmios às melhores observações e sugestões.

Havendo no museu um auditório ou sala de conferências, poderão ser programadas projeções de fitas educativas relacionadas com as atividades dos museus, ou mesmo palestras complementadas com projeções de *slides*.

Que se evitem exposições temporárias organizadas, no setor de museus, exclusivamente para crianças, pois, para elas, deve ser feito algo mais permanente, a que possam voltar tantas vezes, quantas desejem, para tirar dúvidas ou suprir deficiências. São, demais, bem maiores as dificuldades de transmitir, aos alunos, temas esparsos, do que o essencial sistematizado.

## MUSEUS ESCOLARES

Tendo a criança sentido plenamente o apêlo dos museus, está preparada para ter o seu próprio museu, semelhante aos dos adultos, porém muito mais comparável a um álbum vivo, no qual as crianças se entrosam na complementação das lições contidas nas diversas páginas.

Das coleções dos *museus escolares*, fará parte tãda a sorte de objetos que, de alguma forma, possam auxiliar a compreensão imediata das coisas. As peças podem ser trazidas pelos próprios alunos, para ampliar as coleções já existentes, que, no nosso entender, devem constar preferencialmente de coisas relacionadas com o Brasil, seus usos e costumes, sua flora, fauna e riquezas minerais, seu regionalismo e peculiaridades, como a *cerâmica* (barros reproduzindo tipos populares do Nordeste, como a *rendeira*, o “caval-

-marinho", os boiadeiros, os retirantes, etc.), diante da qual se podem narrar histórias folclóricas, servindo ainda estas peças de inspiração a trabalhos de modelagem. E ainda, bombas de chimarrão, gravuras, reproduzindo trajes típicos, que possam ser recortadas e coladas pelas próprias crianças. Fábulas, lendas, danças e folguedos regionais poderão ser dramatizados pelos alunos, sempre e de preferência, com material improvisado (fitas, luvas, *echarpes*, chapéus de papel e cartolina, etc.).

Num tabuleiro de areia poderão armar terreiros juninos, cenas nordestinas ou do sul, como vaquejadas, reisados, bumba-meu-boi, etc.; uma baiana e seu sortido tabuleirinho, etc.; em lugar especial os alegres aquários com peixes coloridos e exóticos.

O melhor material para expor as gravuras ou os desenhos das crianças, é ainda a madeira compensada ou telas de arame, pintadas de esmalte claro, onde as fôlhas são facilmente fixadas com pregadores.

Há uma possibilidade enorme de variar os planos de trabalhos dêste gênero, bastando para isto a consulta à bibliografia especializada. O importante é que o principal objetivo seja o de desenvolver na criança o gosto pela pesquisa e permitir que os pequenos alunos dêem largas ao poder criador, nêles latente.

A maior crítica feita aos Museus-escolares é que são, em geral, constituídos de peças de segunda ordem e sem nenhuma raridade. Sem contarem com um técnico especializado, normalmente não possuem uma apresentação nem classificação satisfatórias, o que prejudica o puro sentido museográfico. Mas, ainda assim, preferimos considerá-los como um valioso auxiliar dos programas da Escola-Ativa, notadamente para Jardins de Infância e Curso Primário.

Êste, é um assunto sobremodo atraente, que deve merecer não um simples comentário, mas um trabalho completo que resulte de observações e pesquisas no âmbito educacional brasileiro.

Ê recomendável que, às escolas onde existam museus escolares ou pedagógicos, sejam enviados conservadores para auxiliar na atualização da classificação e etiquetagem dos objetos. Poderá

ainda o Conservador lançar as bases do Museu-Escolar, no caso dêste ainda não existir, no estabelecimento de ensino, visitado, bem como iniciar os próprios alunos nos misteres do cargo de Conservadores-mirins, capacitando-os não só a zelar pelas coleções, como a orientar visitantes, devendo, no caso, os guias pertencerem às classes mais adiantadas. É ainda, êste, o melhor modo dos técnicos fazerem propaganda, de viva voz, dos museus em que desenvolvam as suas atividades. Nesta ocasião, fornecerão "Guias" impressos, detalhes sôbre a instituição que representam e estabelecerão a pauta das próximas visitas.

\* \* \*

Em síntese, para forjar a compreensão do entrosamento dos métodos da Escola-Ativa, com os Serviços educativos dos museus, é recomendável um planejamento sistemático de visitas guiadas e de palestras especiais para grupos de professôres, tudo isto secundado pelo envio às escolas, ou mesmo Departamentos educacionais, de listas de objetos das coleções museológicas, que tenham qualquer relação com as unidades dos programas escolares vigentes. Estas listas poderão ser renovadas anualmente, se o Museu vier a receber doações ou fizer novas aquisições. Com isto, fica facilitada, aos professôres, a localização, nos museus, dos objetos que possam ilustrar a matéria dada em aula.

Uma vez que as visitas infantis sejam programadas fora dos horários de aula (para que assim, a visita aos museus não seja associada à idéia de mais uma aula), e desde que haja um prévio entendimento entre os professôres e o Conservador designado para atender às turmas, uma visita dêste gênero só poderá resultar num lucro real educacional.

Concluindo:

Que o Museu caminhe ao encontro das escolas, através de uma propaganda bem orientada e que as visitas realizadas levem a criança a *ouvir, observar, discutir, experimentar e comprovar*.

BIBLIOGRAFIA

- CUNHA DE AZEVEDO, NÉLSON — Psicologia educacional.
- BODIN, PAUL — *L'adaptation de l'enfant au milieu scolaire.*
- CART, GERMAINE (Molly Harrison e Charles Russel — *Trois exposés*)  
*Musée et jeunesse — ICOM — 1952.*
- D. E. M. GARDNER — *Education under eight e Testing Results in the Infant School.*
- DAY, Ronald — *Children's creative use of museum exhibit material.*
- DREYFUS-SÉE-GENEVIÈVE — *L'utilisation des musées à l'école active.*
- FARIA DE VASCONCELLOS — *Para observar as crianças.*
- ICOM NEWS (Unesco) — Vol. 7, nº 3 — junho de 1954, e Vol. 8, n.ºs 4 e 5 — agosto a outubro de 1955.
- LEVEILLÉ, ANDRÉ — *Les musées scientifiques, techniques, de la santé, Planétaire et la popularisation de la science — 1948 — (ICOM.)*
- NINA, CELINA AIRLIE — *Escolas Maternais e Jardins de Infância (Ministério da Saúde, Dep. Nac. da Criança).*
- Programas mínimos das Escolas Primárias da P. D. F. — 1955.*
- RABELLO, SÍLVIO — *A representação do tempo na criança.*
- WINIFRED BAIN — *Escolas maternais e Jardins de Infância.*



## CONHECIMENTOS

ANTÔNIO PIMENTEL WINZ

Conservador interino Cl. I do Museu Histórico Nacional

O Dicionário da Antiga Linguagem Portuguesa coordenado por H. Brunswick diz na página 71: "Conhecimento o mesmo que *conheçença*". Jaime de Séguier no seu Dicionário Prático Ilustrado-Pôrto 1935, define: "Conhecimento s. m. Acto ou efeito de conhecer. Idéia, notícia, informação, ter conhecimento do facto". Diz o mesmo autor na página 259: "Documento, em que o armador ou o capitão do navio reconhece haver recebido a bordo um determinado lote de mercadoria, para o transportar a um dado ponto."

Històricamente, a princípio cumpria a função de simples recibo de mercadorias que eram consignadas ao capitão do navio para o transporte. No princípio da Idade Média, quando os carregadores embarcavam conjuntamente com as mercadorias seguindo a viagem com as mesmas, bastava que o seu direito sôbre elas fôsse provado pelo *registro de bordo*, que tinha fé pública. Após o Renascimento e com o desenvolvimento sempre crescente do comércio, os carregadores passaram a delegar podêres a pessoas residentes nos lugares de destino das cargas, para se desincumbirem do cumprimento das operações com as mesmas (*consignatários da carga*, atualmente). Surgiu daí a necessidade de um documento que, provando o direito sôbre as mercadorias embarcadas, habilitasse a pessoa para quem elas fôssem enviadas, a retirá-las das alfândegas.

Durante muito tempo houve uma certa confusão entre a denominada: *carta de fretamento* e o *conhecimento*; quando lemos

autores estrangeiros, inglêses e franceses, podemos ser conduzidos a erros principalmente por questões de terminologia. M. N. Bouillet no seu *Dictionnaire des Sciences, des Lettres et des Arts* — Paris 1872, diz na página 404:

“*Connaissance* — (de connaître) — déclaration contenant un état des marchandises chargées sur un navire, le nom de ceux à qui elles appartiennent, l'indication des lieux où on les porte, et le prix du fret: *c'est la lettre de voiture maritime*. Tous les connaissements doivent être signés par le capitaine et par le chargeur. Le connaissement fait foi entre toutes les parties intéressées ou chargement, ainsi qu'entre elles et les assureurs (C. de comm., art. 281-285). Dans la Méditerranée, on dit plutôt *police de chargement*.”

Como podemos observar, em França, além do termo *connaissement*, existe também a *lettre de voiture maritime* e restrito ao mar Mediterrâneo a *police de chargement*, três denominações diversas para designar um mesmo documento. Diz o autor citado na página 952:

“*Lettre de voiture*, lettre ouverte, adressée aux personnes à qui on expédie des marchandises par voiture, bateau, etc., surtout quand ces objects sont frappés de droits fiscaux où entrent dans des villes où l'on perçoit des droits d'entrée. Elle est datée et contient le nom du voiturier, la qualité et la quantité des marchandises, le lieu du départ et de la destination, et l'adresse du destinataire. Elle est assujettie au timbre (C. de comm. art. 101-102).

Ce nom s'emploie aussi dans la Marine pour exprimer les *connaissements* ou *chartes-parties* des maîtres et patrons au petit cabotage”.

Neste parágrafo final o autor restringe o termo *lettre de voiture* para os contratos de pequena cabotagem, feitos entre cidades litorâneas próximas umas das outras e considera sinônimos do mesmo as palavras *conhecimento* ou *carta-partida*.

Já a legislação inglêsa, da qual a portugueza adotou muita coisa em relação ao comércio marítimo, não só pelo fato de sua secular aliança com a Grã-Bretanha, como igualmente pelo vulto das transações comerciais recíprocas, que se desenvolveram bastante nas últimas centúrias, encontramos na obra de Sir Charles Abbott — Tratado sôbre as Leis relativas aos Navios Mercantes, etc. Liverpool 1819, citações procurando mostrar as diferenças existentes entre êsses têrmos. Diz na Parte Terceira Cap. Primeiro:

*Carta de fretamento*. . . “he aquelle contracto, pelo qual todo hum navio, ou a principal parte delle he fretado a alguem para a condução dos seus generos n’huma viagem declarada para hum ou mais lugares”

mais adiante assevera: “He opiniaõ geral, que as palavras *carta de fretamento* são derivadas da corrupção das palavras Latinas *charta partita* em consequencia de duas partes dêste, e outros instrumentos serem escriptos antigamente em huma folha de pergaminho, a qual era depois dividida por huma linha direita, cortando no centro algumas palavras, ou figuras de forma que huma parte se ajustasse com a outra, como prova do seu ajuste ou regularidade original, e afim de prevenir substituições fraudulentas de instrumentos ficticios em lugar dos originaes, e verdadeiros.”

(1) Pothier, ao falar sôbre a *carta partita* diz o seguinte:

“... era antigamente costume em Inglaterra, e Aquitaine, inserir os contractos escriptos em huma *Carta* dividida depois em duas partes de alto abaixo, das quaes cada huma das partes contractantes tomava huma, unindo-as e, comparando-as quando se lhes fazia necessario conhecer os termos do contracto.”

---

1) Pothier (1699-1772) grande jurisconsulto francês, elaborou por seus trabalhos sôbre o antigo Direito Francês, a composição do Código Civil.

Portanto, a *carta partida* medieval deu origem à *carta de fretamento* e atualmente ainda é mantida a sua denominação, sendo um dos papéis de bordo e devendo conter no mesmo, certos requisitos, tais como: nome do capitão; nome, tonelagem e pôrto de registro do navio; designação da viagem (portos de escala); tempo das estadias e sobrestadias e a primagem ou chapéu do capitão (gratificação dada ao capitão por ter levado a bom termo a viagem e as mercadorias, hoje em desuso).

Continuando a análise da obra de Sir Charles Abbott: na página 208, parágrafo 19 mostra-nos a diferença entre *Carta de fretamento* e *Conhecimento*:

“A *Carta de fretamento* he o instrumento e prova do contracto para a condução das fazendas (2), e o *conhecimento* he a prova de se ter embarcado os generos nelle especificados, e que devem ser conduzidos em conformidade ao contracto de fretamento.”

O teor dos conhecimentos portuguezes é, mais ou menos, semelhante aos dos ingleses, apenas com algumas variantes; o próprio procedimento na entrega da mercadoria e o processamento das duas ou três vias do *conhecimento* é idêntico ao usado na Metrópole portugueza, na época. Diz Abbott na página 210 parágrafo 3 sobre esse assunto:

.... “Quando se embarcaõ fazendas abordo de hum navio, o capitão, ou pessoa abordo que faz as suas vezes, geralmente dá hum recibo por ellas, e o capitão ao depois assigna e entrega ao carregador duas ou trez vias de hum conhecimento, das quaes o carregador geralmente manda huma ou duas ao seu agente ou correspondente, a quem as fazendas

---

2) Nota: o autor nos seus exemplos geralmente usa como mercadoria o artigo *fazendas*, cuja fabricação já tinha grande desenvolvimento na Inglaterra, na época, e era um dos seus principais produtos de exportação. Foi a sua indústria de tecidos de fama universal, que serviu de base ao capitalismo inglês: o algodão na região de Manchester, a lã no Yorkshire, sêda (Macclesfield,) em Londres, etc.

vão a entregar; huma via geralmente vai pelo correio (3) e outra pelo navio que leva as fazendas, e outra guarda-a na sua posse. O capitão deve igualmente tomar cuidado em ficar com huma via para seu uso.”

Cita ainda o autor na página 212 os requisitos necessários que devem constar nos conhecimentos:

“Requer-se pela ordenação de França, que os conhecimentos contenhaõ a quantidade, a qualidade, e marcas dos generos, o nome do carregador, e a pessoa a quem vão a entregar, o lugar da partida, e do destino, os nomes do capitão, e do navio, e o frete.”

Antiga forma de um Conhecimento em uso na Inglaterra nos princípios do século XIX, existente na obra de Sir Charles Abbott:

“Embarcado pela graça de Deos em boa ordem por A. B. negociante em e sobre o bom navio chamado *John e Jane*, de que C. D. he capitão, que de presente esta ancorado no rio Thamisa para seguir viagem para *Barcelona*

I. W. } em *Hespanha*, 20 fardos contendo cem pessas  
Nº I a 20. } de panno largo, marcados e numerados como  
à margem, e devem ser entregues na mesma boa ordem e estado em *Barcelona* acima ditto, *exceptuando perigos dos mares*, à E. F. negociante naquelle porto, ou aos seus agentes, elle ou elles pagando de frete das dittas fazendas tanto por pessa com a primagem, e avaria do costume. Em testemunha do que o capitão ou contramestre do ditto navio tem assignado trez conhecimentos deste theor e data, hum

---

3) O navio do correio era geralmente um navio misto, pois transportava também passageiros; porém zarpava com maior brevidade fazendo escalas por êsses portos onde iam ser desembarcadas as mercadorias. Já os mercantes, enquanto não completassem tãda a sua carga não levantavam âncoras para os portos de destino, pois, muitas vêzes um mesmo navio era íretado a vários consignatários, daí a demora no recebimento das diferentes mercadorias.

dos quaes sendo cumprido, os outros dous não valhaõ. E Deos leve o navio ao porto do seu destino.

Dado em *Londres*, em                    dia de                    ”

Notar que nos dispositivos legais e mesmo no seu formulário acompanha os utilizados pelos portuguezes, não apresentando este exemplar, porém, as vinhetas ou outros símbolos tão ao gôsto da Metrópole lusitana, na época.

A legislação em uso, atualmente, pouco difere da empregada há mais de um século atrás; nos seus requisitos principais, os conhecimentos mantiveram-se inalterados nas suas normas, sofrendo naturalmente acréscimos condicionados ao crescente desenvolvimento e às injunções comerciais marítimas atuais. Com relação ao comércio marítimo brasileiro, a nossa legislação acompanha a francesa e a inglêsa que vieram completar as lacunas encontradas na antiga legislação, que nos foi legada pela então Metrópole portugueza. O Brasil, estando presente às Conferências de Bruxelas em 1924, não tomou parte na organizada para unificar as regras sobre os conhecimentos que representam um dos assuntos mais complexos dos quantos se agitam no Direito Marítimo, devido ao choque de interesses das inúmeras nações que se utilizam dos mesmos.

Completando esta breve resenha histórica, transcrevo certos trechos da obra de Hugo Simas — *Compêndio de Direito Marítimo Brasileiro* — que descreve, na época atual, como é feito o processamento do documento denominado *conhecimento*, desde a entrega da carga ao capitão até ao desembarço da mesma no pôrto de destino; à página 161 e seguintes, diz no parágrafo 105:

“Iniciando-se a execução do contracto de fretamento, com a entrega da carga a transportar, o capitão (181) fornece ao afretador, ou quem por elle faz a entrega dos

---

181) Conservamos a expressão legal, apenas, devendo-se entender os agentes do fretador, pois que, hoje, não mais se encarrega o capitão da parte comercial senão excepcionalmente.

effeitos, um documento que vale como recibo da carga a transportar, e que se chama "conhecimento" (182).

São inconfundíveis os dois instrumentos: o do contracto de fretamento, que é a *carta*, e o da sua execução que é o *conhecimento*.

Assim, quando não ha fretamento rigorosamente, com o respectivo instrumento, como no chamado *fretamento a carga geral*, isto é, quando o navio recebe carga de quantos as tenham a transportar, o conhecimento é passado a cada carregador, como documento necessário para exigir a prestação do transporte e para transferir ao consignatário o direito de reclamar a entrega da carga."

diz o mesmo autor no parágrafo 106:

"Enumera o art. 575 do C. Comm. o que o conhecimento deve conter. A pratica mercantil tem alterado essas exigencias. Da formula impressa consta, na parte superior o nome do armador e os claros são preenchidos com o nome do navio, do carregador, ou ao portador, do consignatário, ou à ordem, o porto de partida e o de destino. No corpo do impresso vem discriminada a carga, por especie, acondicionamento (caixa, fardos, saccos, barris etc.) numero de volumes, peso, marca e frete. Assigna-o um preposto do armador, e a data é posta geralmente, por meio de carimbo, sobre o sello devido... No verso do conhecimento, ou do lado, e algumas vezes abaixo do claro, consignam as Companhias de Navegação clausulas e condições com que o

---

182) O Decreto 19 473 de 10 de dezembro de 1930, que regulou os conhecimentos de transporte de mercadorias, converteu-os em titulos de circulação commercial, representando a mercadoria em trânsito, sendo esclarecido em algumas de suas disposições, pelo Decreto 19 754, de 18 de março de 1931. No recurso extraordinário nº 2 357, o Supremo Tribunal, por Acordam de 18 de novembro de 1932 decidiu ter o Decreto 19 473 consagrado o costume commercial, autorizado pela lei de fallencias, de negociações com os conhecimentos de frete Arcv. Judiciário V. 27, p. 9."

transporte é feito, além das que limitam ou excluem sua responsabilidade por faltas verificadas no cumprimento do contracto.”

Na página 192 parágrafo 124: “Chegando ao destino, deve o Capitão, sem demora, após desembaraçado de formalidades fiscaes, proceder à *descarga*... e fazer entrega da carga aos portadores dos conhecimentos que não incidam em qualquer das hypotheses que autorizam os embargos opponíveis aos conhecimentos (C. Comm. art. 588)” Diz a seguir: “Com a entrega da carga extingue-se a responsabilidade do capitão, não assim a do fretador si é quem a recebe, para armazenal-a e, opportunamente, entregal-a ao destinatário ou consignatário.”

Resumindo essas considerações, no presente Comércio Exterior Brasileiro, existem três tipos de conhecimentos: o *aéreo*, o *de bagagem* e o *de embarque* ou *marítimo*.

O *conhecimento de embarque* é o documento pelo qual são recebidos a bordo do navio pelo seu comandante, mercadorias para serem transportadas de um local para outro por via marítima ou fluvial. Os possuidores desse documento têm o direito de propriedade sobre as mercadorias confiadas para o transporte.

Esse conhecimento deve conter os seguintes requisitos que serão preenchidos na ocasião do recebimento da carga a transportar no navio:

- 1) Nomes: do comandante do navio, do carregador, do consignatário e do navio. Não constará o nome do consignatário se fôr “à ordem”.
- 2) Qualidade (natureza) da mercadoria e quantidade da mesma.
- 3) Quantidade, marcas e numeração das mercadorias (barris, caixas, fardos etc.).
- 4) Pôrto de origem, isto é, local do recebimento da mercadoria e o pôrto ou portos para onde se destinam.



- 5) Frete e demais despesas com o embarque.
- 6) Assinatura do comandante.

## DESCRIÇÃO DOS EXEMPLARES PERTENCENTES A COLEÇÃO

A coleção do Museu Histórico Nacional possui cinco exemplares diferentes; como podemos observar, pelas fotografias, apenas um se acha em precárias condições de conservação. Correspondem ao período compreendido entre os anos de 1801 a 1824, abrangendo três épocas históricas nacionais: Colonial, Reino Unido e Primeiro Império.

### PRIMEIRO EXEMPLAR — FIG. 1

Conhecimento, feito na Cidade da Bahia a 19 de maio de 1801

Dimensões: 23,3 cms. X 12,3 cms. Formato: retangular.

Estado de conservação: bom.

Papel apergaminhado, sem *marca de água*.

Documento numa só face, impresso em tinta preta, verso liso,

tendo no alto à direita, manuscrita a letra *L*:



*Linhas de água* perpendiculares, equidistantes em média 2,5 cms.

Conteúdo do texto impresso, ocupando 2/3 do documento:

"Digo eu ..... que sou d*Navio*  
que Deos salve, por nome *Carrasco*  
que ao presente está ancorad no Porto *desta Cidade* para  
com o favor de Deos seguir viagem ao Porto de *Lisboa* onde  
he minha direita descarga, que he verdade, que recebi, e tenho  
carregadodentro n dit *Navio* debaixo de cuberta enxuta,  
e bem acondicionado de *Joaquim..... de Oliveira*  
*Onze* *Caixas* *com* *assucar* *Branco*  
*e Mascavado* *com* *Amarca* *N.os*  
*quatro ls (lados)* ... *Amargem* *que* *declarou*



FIG. I (2/3 do original)

Conhecimento, feito na Cidade da Bahia a 19 de maio de 1801  
(Das coleções do Museu Histórico Nacional)

fazer C .(com) sua conta e risco (1) *Theophilo*  
*Tiburcio* *Moreira* com a marca de fóra,  
o qual me obrigo, e prometto, levando-me Deos a bom salvamento,  
e dit *Navio* ao dito Porto, de entregar em nome do sobredito  
Ao sor *Joze Antonio de Oliveira Borges...*  
(ilegível)

Ao Sor *Joaó Antonio de Almeida*  
Pagando-me de frete.....trezentos rs (réis) por a(arroba)  
para assim cumprir, e guardar, obrigo minha pessoa, bens e  
dit *Navio* em certeza do qual dei *trez* conhecimentos de hum theor  
assignados por mim, ou por meu *Escrivaó*, hum cumprido os mais  
naõ valhaõ. Feito em a *Cidade da Bahia* Aos  
*19 de Mayo de 1801*

*Joze* (o resto da assinatura está ilegível)

A gravura acima à esquerda representa: ladeado por dois ramos de louro, um escudo oval ou eclesiástico com as armas do Reino de Portugal coroadas. Sôbre a coroa real e circundando-a um fitão com a seguinte legenda: CAUZA. PUBLICA. —; rematando o conjunto e sob o mesmo o seguinte valor: 40 REIS.

Abaixo dessa gravura e mais à esquerda observamos, ma-

nuscrita a letra maiúscula



indicativa da *marca externa*

1) A assinatura de: *Theophilo Tiburcio Moreira* é a meu ver apócrifa, nenhuma relação tendo com o conteúdo dêste conhecimento pelas seguintes razões e análises feitas:

a) Figuram no mesmo os nomes: do carregador (*Joaquim Jozé de Oliveira*), dos destinatários (*Jozé Antonio de Oliveira Borjes e Joaõ Antonio de Almeida*) e do *Escrivão* ou do capitão do navio (*Jozé de .....* ilegível) Caso idêntico ao dos outros conhecimentos.

b) Em nenhum dos outros conhecimentos encontramos uma assinatura como esta, inserida no meio do texto do documento.

c) A caligrafia dessa assinatura difere completamente da outra existente no texto que é a mesma em todo êle; a própria tinta com que foi manuscrita é mais escura do que a existente em todo o documento, tudo me fazendo crer que a mesma tenha sido escrita muito mais tarde e sem nenhuma relação com o conhecimento.

que era colocada nos quatro lados das caixas; esta letra encontra-se cortada apenas neste documento. Mais abaixo dessa letra encontramos manuscrita uma lista das II caixas (onze) citadas no texto do conhecimento, com os números indicativos das mesmas, a qualidade do açúcar contido em cada caixa (branco ou mascavado) e o pêso de cada uma.

SEGUNDO EXEMPLAR — FIG. II

Conhecimento, feito na cidade do Rio de Janeiro a 28 de abril de 1812

Dimensões: 23,6 cms. X 13 cms. Formato: retangular.

Estado de conservação: péssimo.

Papel apergaminhado, tendo na margem inferior a *marca de água* com letras maiúsculas, só sendo percebidas O e N o resto muito impreciso e faltando outras que completam o nome, pois, nesse local o documento está dilacerado.

*Linhas de água* perpendiculares, eqüidistantes em média 2,5 cms.

Documento numa só face, impresso em tinta preta; verso liso com a seguinte indicação manuscrita: *R<sup>o</sup> 28 de Abril de 1812*

*Condeca da Ponte*

Conteúdo do texto impresso:

“Com Privilegio de S. Magestade, para que só destes Conhecimentos se usem Digo Eu.....que sou do *Navio* que Deos salve por nome *Condeca da Ponte* que ao presente está ancorado no porto desta Cidade para como favor de Deos seguir viagem aos portos *d'Madrasta ou Bengaonde* he minha direita descarga, que he verdade que recebi, e tenho carregado dentro no dito *Navio* debaixo de cuberta enxuta, e bem acondicionado de *Joze Alex.<sup>e</sup> Ferr.<sup>a</sup> Brandaó* 6 *Pipas de Agoa ard.<sup>e</sup> de Tanerif*, atestadas ede sento *esinco enta galoens cada huma el as p s/C err.<sup>co</sup>* (por sua conta e risco) com a marca de fóra, o qual me obrigo, e prometto, levando-me Deos a bom salvamento e dito *Navio* ao dito porto, de entregar em nome do sobredito ao *Sr Anto Roiz Pecoa* ao



FIG. II (2/3 do original)

Conhecimento feito na Cidade do Rio de Janeiro a 28 de abril de 1812.  
(Das coleções do Museu Histórico Nacional)


Sr Joaqm Estanisláo Barboza e nade ambos ao  
Sr (dilacerado) Barretto e Co.

Pagando-me de frete

para essim cumprir e guardar obrigo minna pessoa, bens, e  
dito *Navio* em certeza do qual dei 2 Conhecimentos de  
hum theor assignados por mim, ou por meu Escrivão, hum cum-  
prido os mais não valhão. Feito em *Rº de Janro.* aos 28 de.....”

(o término da data e a assinatura encontram-se na parte  
dilacerada do documento)

A gravura acima à esquerda mostra-nos; as armas do Reino  
de Portugal, com escudo itálico e ornatos barrocos.

Mais à esquerda e abaixo da gravura, manuscritos:  
um motivo indicativo da *marca de fôra*  que era colo-  
cada nas pipas externamente.  
e a designação da carga do presente conhecimento —

6 *Pipas de Agoa arde*  
*da Tanerife atestadas*

TERCEIRO EXEMPLAR — FIG. III

Conhecimento, feito na cidade do Rio de Janeiro a 12 de setembro de 1823

Dimensões: 24,8 cms. X 13,7 cms. Formato: retangular.

Estado de conservação: bom.

Papel apergaminhado mais encorpado que os anteriores, sem  
*marca de água*.

Documento numa só face, impresso em tinta preta, caracteres  
inclinados, verso liso.

*Linhas de água* perpendiculares, equidistantes em média 2,5 cms.

Conteúdo do texto do documento:

“Digo eu            *abaixo assignado*            *Capitão*  
que sou da            *Escuna*            que DEOS salve  
por nome            *Conceição Thelegrapho* que ao presente  
está ancorada no porto de *Rio de Janeiro* para com o favor de  
DEOS seguir viagem ao porto de *Pernambuco*  
onde he minha direita descarga que he verdade que  
recebi, e tenho carregado dentro na dita *Escuna* de baixo de



Digo em abito assignado Capite  
 que sou da Escuna que DEOS salve por nome Conquistador  
 e que se presente esta encomenda no porto de sua cidade  
 para em o favor de DEOS seguir viagem ao porto de  
 Pernambuco onde he minha divida de compra que he  
 recidade que receti e tenho carregado dentro na dita Escuna de  
 baixo de cuberta encosta e bem acondicionado de Francisco de Paula

Das Casas em o arremesso

Com a marca de feia equal me obriga e prometto levando-me DEOS a bom  
 salramento e dito de minha saida porto de e entregar em nome do sobredito

nos Dns. Thomas Stewart Sr.

Pagando-me de fixo e mil e sescentos e setenta e cinco

para assim cumprir e guardar o que me foi devido e dita Escuna  
 em o dexta de qual dei as Condições de bom theor assignadas por  
 mim e por meu Escrivão hum e cumprido - mais nao vultar. Feita em

Rio de Janeiro a 12 de Setembro de 1823

Manoel Fran. Maximiano

FIG. III (2/3 do original)

Conhecimento feito na Cidade do Rio de Janeiro a 12 de setembro de 1823.  
 (Das coleções do Museu Histórico Nacional)

coverta enxuta, e bem acondicionado de *Bradschau Wanklyn E Filhos*

*Duas Caixas com Fazendas*

Com a marca de fora oqual me obrigo e prometto levando-me DEOS a bom salvamento, e dita *Escuna* ao dito porto de entregar em nome do sobredito *Aos Sres Thomas Stewart E Ca.* Pagando-me de frete *Mil seiscentos reis cada Caixa* para assim cumprir e guardar obrigo minha pessoa bens, e dita *Escuna* em certeza do qual dei *tres* Conhecimentos de hum theor assignados por mim ou por meu *Escrivaõ* hum cumprido os mais não valhaõ. Feito em *Rio de Janeiro 12 de Setembro de 1823*

*Manoel Fran. Macimiano*"

No alto à esquerda uma interessante estampa impressa em tinta preta, constando de uma alegoria às riquezas do Brasil. A estampa ocupa 8,5 cms. x 5,5 cms. Tem como motivo principal, no primeiro plano, um manto sustido por dois indígenas ornamentados a caráter com suas tangas e cocares de plumas, o da direita traz a tiracolo um alforje contendo setas, o da esquerda um arco tendo o braço esquerdo protegido por um escudo oval ou eclesiástico com as armas do Reino de Portugal coroadas. No manto lê-se a seguinte quadra:

Possuo sem ser avára  
Inexaurivel thezouro  
Abunda minha seára  
De Brillhantes, Prata, Ouro  
Brazil

Sob o manto saindo da terra um disco, simbolizando o sol que banha as terras do Novo Mundo. Próximo aos pés do indígena da direita um fruto da terra; genuinamente brasileiro: abacaxi, conhecido cientificamente por *Ananaz sativa*. Schult (ana-



nás) e *Bromelia sativa*, variedade *pyramidalis*, Arruda Câmara (abacaxi) pertencentes à família das Bromeliáceas.

Nos pés da figura da esquerda, uma cornucópia da qual saem moedas. Do lado direito e num plano mais afastado, a pôpa de um navio de 3 mastros da qual pende uma bandeira com as armas de Portugal; mais ao alto no meio de núvens, formadas por círculos concêntricos, uma figura esvoaçante de mulher desnuda, segurando na mão esquerda a ponta de uma faixa que a envolve pela cintura.

Vemos nessa gravura como nas subseqüentes a influência do estilo dominante na época em Portugal: o barroco.

Abaixo dessa estampa, manuscritos: a *marca de fôra*



e os números das duas caixas: 3466.2636

QUARTO EXEMPLAR — FIG. IV

Conhecimento feito na Cidade do Rio de Janeiro a 11 de novembro de 1823.

Dimensões: 24,4 cms. X 14,7 cms. Formato retangular.

Estado de conservação: bom.

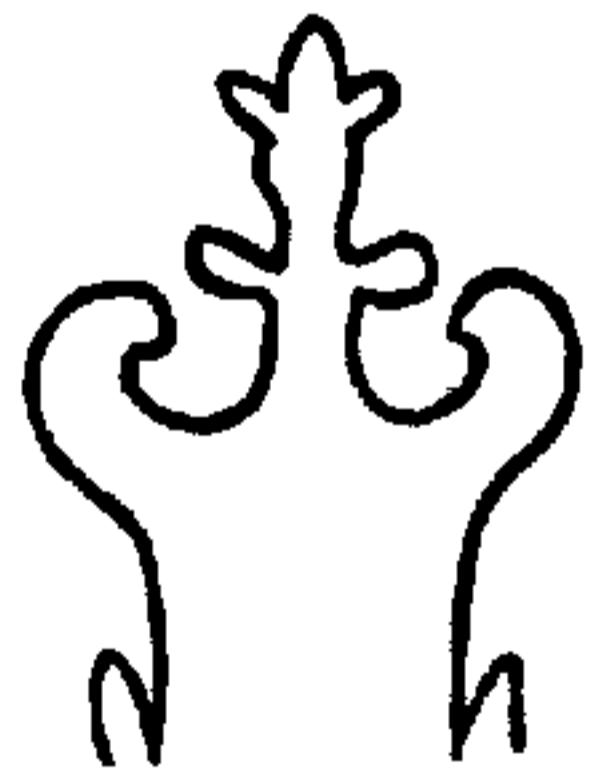
Papel apergaminhado igual ao anterior (Fig. III), com a *marca de água*:

Documento numa só face, impresso em tinta preta, caracteres inclinados, verso liso.

*Linhas de água* perpendiculares, eqüidistantes em média 2,5 cms.

Conteúdo do texto do documento:

“Digo Eu abaixo assignado Capitão que sou da *Escuna* que Deos salve por nome *Conceição Telegrapho* que ao prezente está ancorada no porto do *Rio de Janeiro* para com ofavor de Deos se guir viagem ao porto de *Pernambuco* onde he minha direita descarga, que he verdade que recebi, e tenho carregado dentro na dita *Escuna* de baixo de cuberta enxuta e bem acondicionado de *Bradshaw Wanklyn E Filhos*



*Tres Caixas com Fazendas da marca e numeros  
à margem*

com a marca de fóra, e qual me obrigo e prometto, levando me  
Deos abom salvamto e dita *Escuna* ao dito porto, de entregar  
em nome do sobre ditos

Aos Snr.<sup>es</sup> Thomas Stewart E Ca

Pagando me de frete *Sete mil e quarenta reis para todas*  
para assim cumprir e guardar obrigo minha pessoa, bens, e dita  
*Escuna* em certeza de qual dei tres Conhecimentos de hum theor  
assignados por mim, ou por meu Escrivaõ hum cumprido os mais  
naõ valhaõ. Feito em *Rio de Janeiro* aos *II* de *Novembro* de  
*1823* *Manoel Fran. Macimiano*

Na estampa impressa em tinta preta, ocupando 6,5 cms. X 4,5  
cms. observamos o seguinte: à esquerda repousando sôbre uma  
base retangular, um escudo oval com as armas do Reino de Por-  
tugal coroadas; êsse escudo possui externamente ornatos barrocos,  
constituídos de volutas e flôres. Rematando o conjunto e sob  
o mesmo um fitão com a palavra: BRAZIL.

Na face frontal da base retangular lê-se a seguinte quadra:

Predir, ó finos metais,  
Ó pedras mui preciósas  
Milhares de vegetaes,  
Ó raridades pasmózas.

Sôbre a terra, em frente à base, uma cornucópia da qual  
saem abacaxis e outros frutos nativos do país; mais adiante um  
barril, uma caixa com amarras e uma âncora.

Na água dois motivos; num plano mais próximo, uma figura  
de mulher vestida tendo o braço direito apoiado sôbre o peito;  
uma ponta da sua túnica está enfunada sôbre os ombros; a mulher  
acha-se sentada sôbre um golfinho (Cetáceo muito comum na  
baía de Guanabara figurando no brasão de armas da cidade de  
São Sebastião do Rio de Janeiro). Num plano mais distante um  
navio que, pelo seu aspecto, não é a reprodução da *escuna* citada  
no texto do documento; Gustavo Barroso em *Técnica de Museus*,  
página 189, define *Escuna* como "um navio de dois mastros idên-



Após os abais assignados babilas  
da Escuna que deu alee por um *...* *...*  
e por este esta *...* no porto de *...* *...*  
que *...* no porto de *...* *...*  
de que *...* e *...* *...* *...*  
e *...* *...* *...* *...*

Des *...* *...* *...* *...*  
- a *...* -

p. 2587. 2578. 2579

X }

com a marca de *...* *...* *...*  
da *...* *...* *...* *...*

Des *...* *...* *...* *...*

Após os *...* *...* *...* *...*  
para *...* *...* *...* *...*  
qual *...* *...* *...* *...*

seguir-se *...* *...* *...*  
*...* *...* *...*  
*...*

Manoel *...* *...*

FIG. IV (2/3 do original)

Conhecimento feito na Cidade do Rio de Janeiro a 11 de novembro de 1823.  
(Das coleções do Museu Histórico Nacional)

ticos aos do iate. No primeiro, cruza três *vêrgas*. No segundo, leva *carangueja e retranca*. O *mastaréu do mastro* de traquete chama-se *mastaréu do velacho*. A *vêrga de baixo* é *sêca*, não arma vela; na imediata, *vêrga do velacho*, arma o velacho; na de cima, *vêrga do joanete*, arma o joanete. Conserva as outras velas do iate”.

Poderia igualmente ser um *Lúgar-escuna*, “corresponde a uma escuna de três mastros” (Gustavo Barroso, obra citada página 190)

O mesmo autor diz o seguinte na página 192: “Todos os cúteres, iates, *escunas*, *patachos*, *brigues-escunas*, *brigues*, *lúgares* e *brigues-barcas* de guerra tinham canhões sôbre o convés; os menores rodizios à proa e à pôpa, e algumas peças nos bordos; os maiores baterias corridas”. Diz na mesma página: “Os grandes navios de guerra armados em galera distinguiam-se, com nomes especiais, pelo número de suas baterias corridas marcadas com tarjas brancas ao longo do costado”.

Podemos concluir que o navio representado na gravura é uma *Corveta* nave de guerra armada em Galera com três mastros e tendo *uma bateria corrida e coberta a dois bailéus*, conforme podemos observar, constando de 16 peças.

Vemos ainda no navio, desfraldada, a bandeira do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves instituída por D. João VI com o Decreto de 13 de Maio de 1816.

Mais ao alto, completando a gravura, uma figura feminina, esvoaçante entre nuvens, reproduzindo, mais ou menos, o motivo da Fig. III.

Abaixo da gravura em manuscrito, a *marca de*

fóra



e o número das três caixas: 3587,3978e4739.

Mais abaixo, a seguinte nota manuscrita (declaração e assinatura do capitão do navio):

*ingenori o contindo e não*

*Respondo pella avaria*

*Macimiano*

QUINTO EXEMPLAR — FIG. V

Conhecimento feito na Cidade do Rio de Janeiro a 11 de setembro de 1824.

Dimensões: 25,5 cms. X 14 cms. Formato: retangular.

Estado de conservação: regular.


Papel apergaminhado, sem *marca de água*.

Documento numa só face, impresso em tinta preta, caracteres inclinados, verso liso.

*Linhas de água* perpendiculares, equidistantes em média 2,5 cms.

Conteúdo do texto do documento:

"Digo eu

Capitão que sou do Navio que Deos salve por nome *Firmeza*  
que ao presente está ancorado no Porto *desta*  
*Cidade* para com ofavor de Deos seguir viagem ao Porto de  
onde he minha direita descarga, que he verdade  
que recebi e tenho carregado dentro no dito Navio debaixo de  
coberta enxuta e bem acondicionado de *Joze Alexe. Ferreira*  
*Brandaó, cento e cincoenta e cinco couros em cabello*  
*que dis pezár trez mil nove centos esessenta eoitto*  *(libras)*  
e oitto saccas com quarenta arras. (arrobas) de *caffé* e *faz p.*  
*contra erroo.* Com a marca de fora, o qual me obrigo e prometto  
levandome Deos a bom salvamento e dito Navio ao dito Porto de  
entregar em nome do sobredito aos Snrs. *Anto. Manoel da Ctu.*  
*Guerro. e fs. ou a sua ordem*

Pagandome de frete *Dezoito reis p(por), libra de Couro,*  
*e quinhentos reis p(por) Arroba de Caffé.*

para assim cumprir, e guardar obrigo minha pessoa, bens, e dito  
Navio em certeza do qual dei tres Conhecimentos de hum theor  
assignados por mim ou por meu Escrivão, hum cumprido, os  
mais não valhão Feito em o *Rº de Janro. II de Setembro de*  
*1824 Joze Gomes da Roz*(o resto está dilacerado)"

Estampa impressa em tinta preta, ocupando 8,7 cms. X  
4,6 cms.

À esquerda, as armas do Reino Unido de Portugal, Brasil e  
Algarves: onde destacamos a *esfera armilar* circundada por



FIG. V (2/3 do original)

Conhecimento feito na Cidade do Rio de Janeiro a 11 de setembro de 1824.  
 (Das coleções do Museu Histórico Nacional)

ornatos barrocos sobrepondo o conjunto o escudo com as armas do Reino de Portugal e Algarves e tendo por timbre a Coroa Real com fôrro vulgarmente chamado *sombra* ou *forrada*.

Abaixo um ananás (abacaxi) e um arbusto não identificado.

À direita, no mar, uma *corveta*, podendo-se observar bem as partes principais da *mastreação*, o *massame* e o *massame de laborar*; no *mastro grande*, à meia nau, observamos uma *bandeiriola*, já no *mastro do traquete* à vante e no *mastro-da-mezena* à ré flutuam *flâmulas* ou galhardetes longos.

Na pôpa, a bandeira com as armas do Reino Unido.

Uma bateria corrida e coberta a *dois bailéus* com 14 peças.

Seguindo-se à gravura, manuscritos:

a marca de fôra



e a quantidade, natureza e pêso da carga:

155 Couros em cabelo pez.do 3.968 <sup>g</sup> (libras)

8 saccas de Caffé 40a (arrobas)

#### BIBLIOGRAFIA

- ABBOTT, SIR CHARLES — Tratado sôbre Leys relativas a Navios Mercantes, E Marinheiros em quatro partes — Traduzido de 4ª Edição — 510 páginas Liverpool 1819.
- BARROSO, GUSTAVO — Introdução à Técnica de Museus — Rio 1947.
- BOUILLET, M. N. — *Dictionnaire des Sciences, des Lettres et des Arts* — *Dixième Édition* — Paris 1872.
- LACERDA, J. C. SAMPAIO DE — Curso de Direito Comercial Marítimo e Aero-náutico (Direito Privado de Navegação) 476 páginas — Rio 1949.
- SCHELESINGER, HUGO — Pequeno Dicionário do Comércio Exterior — I.E.P. E. (Instituto de Estudos, Pesquisas e Estatística) — São Paulo.
- SÉQUIER, JAIME DE — Dicionário Prático Ilustrado — 4ª Edição revista — Pôrto 1935.
- SIMAS, HUGO — Compêndio de Direito Marítimo Brasileiro — São Paulo 1938.

# A VIDA E A ARTE DE THORWALDSEN EM UM PEQUENO GRUPO DE *BISCUIT* DO M. H. N.

ECYLA CASTANHEIRA BRANDÃO

Conservador Interino classe I  
do Museu Histórico Nacional

O Museu Histórico Nacional conserva muitos objetos que pertenceram às coleções da Casa Imperial, alguns que foram transferidos do Paço da Quinta da Boa Vista e outros doados por amigos desta "Casa do Brasil". Entre êles encontra-se um interessante conjunto de estatuetas de *biscuit*, que por serem de cunho religioso estão expostas nas coleções de arte sacra, ou mais precisamente na sala Frei Henrique de Coimbra.

Ali, entre exemplares em sua maioria representativos da nossa arte barroca colonial, essas estatuetas sobressaem pelo seu visível caráter neoclássico. São reproduções em miniatura de trabalhos do célebre escultor dinamarquês, Berthel Thorwaldsen, que talvez fizessem parte da decoração da capela do antigo Paço de S. Cristóvão.

Em 1876, por ocasião da sua segunda viagem ao estrangeiro, D. Pedro II desejou conhecer o norte da Europa para observar a organização dos países escandinavos e, também, para rever o seu amigo Gobineau que se encontrava em Estocolmo. A sua passagem de três dias por Copenague foi fecunda em contactos artisticos. Isso leva-nos a supor que as referidas estatuetas tenham sido adquiridas pelo Imperador, grande apreciador das artes, ou a êle oferecidas por ocasião dessa viagem.



*Cristo* — 33 cm. de altura (fot. 1)

Pequena réplica da imagem de mármore do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora em Copenague, executada em 1821. O Salvador está representado de cabeça baixa e braços abertos numa atitude acolhedora; corpo envolto num grande manto que cai num panejamento simples. Foi tal a aceitação dessa escultura, que ela se tornou a representação típica de Cristo durante quase todo o século XIX.

*S. João Evangelista* — 30 cm. de altura (fot. 2)

Miniatura em *biscuit* da estátua executada por Thorwaldsen, entre 1821 e 1827, para a série dos 12 Apóstolos, encomendada para a decoração da Igreja de Nossa Senhora. O santo apresenta-se de pé, descalço e avançando o pé direito. Veste uma grande túnica, que lhe cobre todo o corpo e traz um manto nas costas, que se prende na frente por um botão. Os cabelos são longos e o rosto traduz uma expressão de êxtase. A mão esquerda segura o Evangelho e a direita ergue-se como se ele fôsse escrever. A seus pés a águia, atributo do Apóstolo evangelista, que o acompanha em quase tôdas as suas representações.

*Santo André* — 30 cm. de altura (fot. 3)

Reprodução do original em mármore, executado entre 1841 e 1842 para a mesma série dos 12 Apóstolos, mas que foi colocada no local somente em 1848. De cabeça baixa, rosto severo e barbado, o santo veste túnica simples e manto jogado sobre o ombro esquerdo. Numa das mãos, traz o rôlo de manuscrito e a outra apóia-se na cruz de forma particular (X), que passou a ser conhecida como cruz de Santo André devido ao martírio do santo. Grande simplicidade de composição e execução.

*Sermão de S. João Batista* — 10 estatuetas (fot. 4)

O grupo representa uma pregação de S. João Batista, com as estatuetas de *biscuit* arrumadas sobre uma grande base de gesso.



FOR. 1 — CRISTO — estatueta 30 cm.

No centro do conjunto, em posição mais elevada, está colocada a figura do santo (fot. 5) com fisionomia de nazareno, cabelos longos, barba e bigode. Veste uma ligeira túnica de pele de animal e traz às costas um grande manto caído. A mão esquerda segura firmemente uma cruz fina e alongada que se firma no chão e a direita está levantada num gesto de eloquência. Prêsa na cintura vemos a concha simbólica do batismo.

À sua frente, em diferentes planos, ligeiramente decrescentes, que se sucedem à esquerda e à direita, estão colocadas as figuras do povo.

Do lado esquerdo do santo, em colocação mais baixa, vê-se a figura de um jovem em atitude de admiração, com indumentária em estilo clássico.

Segue-se o tipo de um pastor que, acompanhado por seu cão, parece estar chegando para ouvir a prédica.

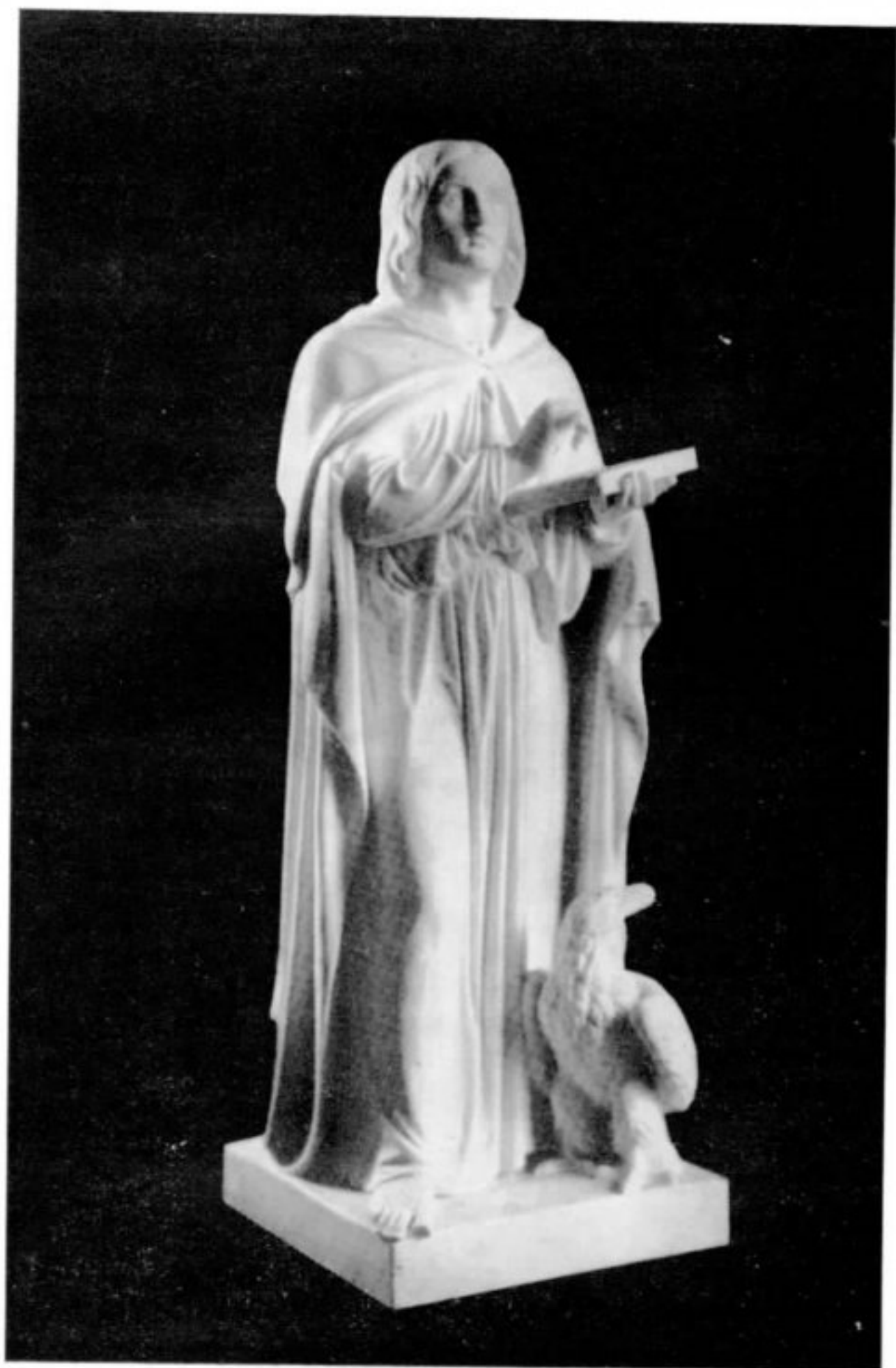
No mesmo lado, depois de uma falha, vê-se a figura de um fariseu com longas barbas e mãos cruzadas no peito sustentando as pontas do manto.

Logo abaixo, segue-se um grupo de nítida inspiração clássica (fot. 6); a mulher sentada segura uma criança que está de pé à sua frente e se reclina sobre os seus joelhos; ela veste uma túnica franzida que lhe cobre todo o corpo e um manto jogado nas costas. A cabeça apresenta um maravilhoso perfil e os seus cabelos estão presos num toucado grego idêntico ao que vemos na Vênus Capitolina.

Como última estatueta deste lado, temos a de um pastor (fot. 7) sentado de frente, mas com a cabeça virada, olhando para o alto, como que atento às palavras do pregador.

Seguindo a mesma ordem decrescente, porém do lado direito de S. João Batista, vemos, primeiramente, uma figura de homem com a perna dobrada, cotovêlo apoiado no joelho e rosto na mão, em atitude de meditação.

Um pouco mais abaixo, aparece um grupo constituído por um jovem que se apóia no ombro de um velho, ambos com expressão séria e meditativa (fot. 8). A figura do jovem parece



FOT. 2 — S. JOÃO EVANGELISTA

uma réplica da estatuária clássica e o panejamento da indumentária do velho recebeu do escultor um tratamento apurado.

A seguir, vemos outra representação de mãe e filho, sendo que, nesta, a mulher está ajoelhada e a criança às suas costas reclina a cabeça no seu ombro.

Finalmente, depois do espaço em que falta uma estatueta, vemos a do pastor reclinado sobre uma pedra, numa composição nitidamente inspirada nas figuras extremas dos frontões gregos.

Este conjunto de estatuetas é uma reprodução do grupo escultórico de bronze que encima a entrada principal da Igreja de Nossa Senhora em Copenague. Foi executado por Thorwaldsen em 1821 e 1822. Estudando-o detalhadamente, vamos sentindo e observando, pouco a pouco, semelhanças em detalhes e composição com exemplares da estatuária greco-romana. Isto é natural, pois além de ter sido um grande estudioso da escultura clássica, Thorwaldsen restaurou muitos exemplares da estatuária grega, tais como as figuras do frontão do templo de Alfaia em Egina (1) e a cópia romana de uma das cariátides do Erecteion que se encontra no Museu do Vaticano.

Infelizmente, faltam duas estatuetas no conjunto, ou, mais precisamente, a figura do velho escriba e o grupo do rapaz e da moça, conforme verificamos no confronto com o original.

Sente-se uma certa falta de unidade neste “Sermão de São João Batista”, como se fôsem figuras isoladas, posteriormente agrupadas para formarem um todo; isso decorre da improvisação da base para as estatuetas de *biscuit*, não dando essa impressão o conjunto original de bronze na fachada da igreja.

Além das estatuetas acima descritas, o Museu Histórico possui ainda de Thorwaldsen, dois medalhões de *biscuit*, um

---

1) Arrancadas de seu lugar em 1811, essas esculturas foram vendidas em sensacional leilão e arrematadas pelo rei da Baviera, que encarregou Thorwaldsen da sua restauração. Durante muito tempo, foram as obras da estatuária grega que puderam ser estudadas com mais facilidade, por arqueólogos e críticos, porque foram colocadas na Gliptoteca de Munique, em pedestais, procurando restabelecer o conjunto dos frontões.



For. 3 — Santo André — estatueta

representando o gênio da arquitetura e o outro o gênio da escultura, os quais já foram estudados em outro trabalho (2).

Os *biscuit* (3) em estudo, apresentam marcas de fábricas dinamarquesas ou sejam: — as estatuetas de Santo André e de São João Evangelista, as *três faixas azuis*, onduladas e paralelas que designam a “Manufatura Real de Copenague”; o Cristo e o grupo de S. João Batista, as letras *B & G*, também em azul, que identificam as peças da manufatura de *Bing-y Grödahl*.

*Manufatura Real* (Copenague) — Esta fábrica de porcelana foi fundada em 1772 por Müller e Van Lang, vindos de uma manufatura de Füssenberg, na Alemanha. O capital foi levantado por ações, mas a empresa não teve muito êxito. Em 1775, o Governo interferiu, transformando-a em “manufatura real”, procurando assim proteger a produção nacional a exemplo do que se fazia em outros países europeus. Em 1807, com o bombardeio de Copenague por Néelson, a manufatura teve grandes prejuízos, mas ressurgiu com sucesso em 1868, quando, livre do poder estatal, passou às mãos de particulares. Atualmente está ainda em plena produção, mantendo a sua técnica e a sua reputação artística.

A sua marca tradicional em azul, consiste em três traços ondulados e paralelos que representam os três principais estreitos da Dinamarca (Grande, Pequeno e Sund). As peças atuais trazem também a coroa real acompanhada ou não das palavras “*Royal Copenhague*” ou “*Denmark*”.

---

2) Yolanda Marcondes Portugal — Catálogo das peças numismáticas de cerâmica do Museu Histórico. Anais do M.H.N. vol. II pág. 189.

3) *Biscuit* é a palavra francesa que designa os objetos de porcelana sem decoração ou esmalte, que tendo sofrido um cozimento único, mas completo, se apresenta com uma brancura fôscas dando um aspecto semelhante ao do mármore branco. Em suma, o *biscuit* que serviu para a feitura de tantas estatuetas encantadoras durante a segunda metade do século XVIII, nada mais é do que uma fase da fabricação da porcelana; é necessário, porém, não o confundir com o *degourdi*, que é a pasta com cozimento incompleto. O primeiro *biscuit* parece ter saído de Castel Durante, mas quase tôdas as indústrias de porcelana tentaram a sua fabricação. As que mais se sobressaíram nessa arte foram as de Sèvres, Wedgwood e Capo di Monte.



FOR. 4 — Sermão de S. João Batista



*Bing y Grodahl* (Copenague) — Fábrica estabelecida em 1853, tornou-se logo conhecida e afamada, pois procurou manter sempre sob os seus serviços um grupo de artistas de renome. Entre êles merecem ser citados Jean Gauguin, filho de famoso pintor e Willunsem, que alcançou grande sucesso como pintor de vasos. A decoração característica desta fábrica consiste no modelado em relêvo de figuras de animais e flôres, colocadas em tórno das peças.

Na produção escultórica dessas duas fábricas, muito sobressai a obsessão pelo estilo de Thorwaldsen, do qual muitas obras foram reproduzidas em *biscuit* e mesmo muito comercializadas, o que, de certa forma, era natural, pois devia ser grande a procura, devido ao sucesso alcançado, em tóda a Europa, pelos trabalhos do grande escultor dinamarquês do período neoclássico.

\* \* \*

O estudo das peças contribuiu para que nos detivéssemos em algumas considerações sôbre a arte neoclássica, que teve como expoentes máximos Canova e Thorwaldsen. Assim, temos que, em linhas gerais, o neoclassicismo pode ser definido como uma grande renovação do gôsto, inspirada na forma greco-romana, iniciada na Europa na segunda metade do século XVIII. Caracteriza-se principalmente pela procura do "belo ideal", pela superioridade da forma (inteligível) sôbre a côr (sensível) e pela preponderância dos temas mitológicos e históricos.

O neoclassicismo surgiu como uma reação ao barroco, à licenciosidade e teatralidade do mesmo, contra os quais se queria um retôrno à simplicidade e à nobreza da forma, como só a arte greco-romana havia sabido realizar. Essa volta ao passado, êsse retôrno ao antigo, foi devido principalmente ao grande surto arqueológico que, naquela época, estava trazendo à luz Pompéia e Herculano, à redescoberta da Grécia (David Le Roy, Choiseul-Gouffier) e à teoria estética dos estudiosos da arte como Winkelmann, Leising e outros, que defendiam o "belo ideal" e as origens platônicas da doutrina.



For. 5 — S. João Batista

A arte neoclássica tem sido acusada de ser fria, acadêmica e anti-histórica (fora de sua época). No entanto, já há tempos se assiste a um renovado interesse pelo seu estudo, havendo mesmo uma tendência de revalorização, como aconteceu anteriormente com o barroco.

Apesar de excelentes trabalhos já publicados, o assunto continua a ser motivo de pesquisas, pois é delicado determinar, na sua origem e difusão, a parte de cada nação em um movimento internacional.

Roma foi o centro de elaboração da nova estética e, paradoxalmente, a difusão do neoclassicismo coincidiu com o momento em que ela deixou de ser a única fonte de inspiração e de conhecimento em matéria de antiguidades.

O neoclassicismo pode ser estudado através de uma série de períodos correspondentes a aspectos diferentes de uma antiguidade romana tradicional. A princípio havia uma certa confusão entre o que era grego, etrusco e egípcio, pois os acadêmicos toscanos anexavam aos etruscos tudo o que então se descobria de um passado recuado. As escavações de Pompéia e Herculano (4), porém, constituíram o primeiro passo para um melhor conhecimento das civilizações antigas. Outro período foi iniciado com a narrativa dos viajantes, chamando a atenção para os caracteres gerais da antiga civilização grega (5). E, à proporção que surgiam outros centros de estudos arqueológicos, eles determinavam sucessivamente o caráter desses períodos. Houve, assim, na arte neoclássica um período de inspiração pompeiana, outros dos templos gregos e assim por diante.

Um dos maiores méritos do neoclassicismo foi ter dado à Europa uma linguagem artística única. A sua rápida difusão pode ser explicada pelas seguintes razões:

1 — A burguesia passou a assumir o papel de dirigente, que aos poucos ia sendo abandonado pela nobreza e pelo clero;

---

4) As primeiras remontam a 1719, mas foram dadas ao conhecimento público somente em 1750.

5) Choiseul-Gouffier — "A Grécia pitoresca".



For. 6 — Mãe e filho

sua cultura, de impressionante envergadura, rapidamente se espalhava.

2 — Pela presença em Roma de numerosas colônias estrangeiras: flamenga, alemã, francesa etc.

3 — Napoleão, tomando o neoclassicismo como estilo oficial do seu Império, muito contribuiu para a sua afirmação e difusão.

\* \* \*

A escultura foi o campo, por excelência, de aplicação da doutrina arcaizante, pois a estatuária antiga, com a sua forma ideal e os seus cânones, constituiu a própria base da arte neoclássica.

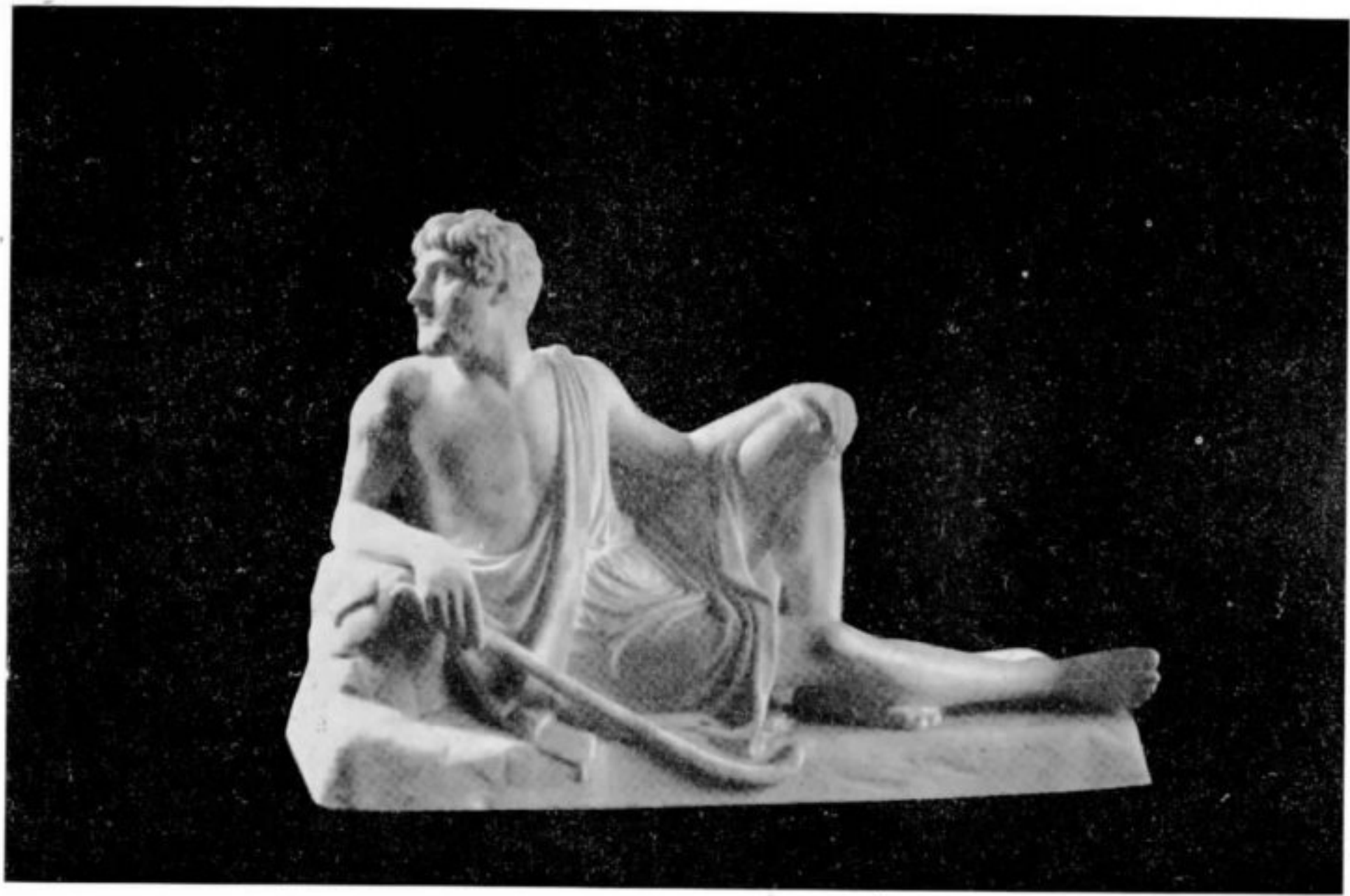
A apreciação crítica sobre a arte dos escultores neoclássicos variou muito com o correr dos tempos. Quando vivos, eles gozaram de enorme prestígio e fizeram fortuna, pois, profundos conhecedores dos recursos da sua arte, viviam cheios de encomendas. No entanto, posteriormente, não foram poupados pela crítica, que dizia serem eles simples artesãos, hábeis trabalhadores do mármore. Sem dúvida, muitas das grandes realizações marmóreas denunciam o academicismo da época, porém, na maioria das vezes, havia uma "assimilação" do modo criativo grego e não mera intenção de cópia, como querem alguns.

O relevo, sendo uma arte de convenção, obedece a leis diferentes da estatuária. É mais livre na escolha dos seus movimentos e menos sujeita à realidade palpável. A tendência do neoclassicismo para uma expressão mais simples e o seu refinado sentido de linha, favoreceram a arte do relevo levando-a a uma perfeição raras vezes alcançada na história da arte européia.

\* \* \*

### *Berthel Thorwaldsen (1770-1844)*

Nascido em Copenhague a 19 de novembro, era filho de um hábil entalhador de nome Golsholk Thorwaldsen, simples funcionário dos estaleiros da marinha.



For. 7 — Pastor

Com razão diz o seu biógrafo Sigurd Schultz que a sua vida foi como um conto de fadas. É a história de um menino nascido de pais pobres, mas que, com talento e tenacidade, alcançou a mais alta posição na sociedade e o renome artístico para a sua pátria.

Com 11 anos já ajudava seu pai nos trabalhos de entalhe e em breve suplantou-o em habilidade.

Em 1781, devido às suas magníficas tendências artísticas, foi admitido na Real Academia de Belas Artes, na classe mais baixa, destinada aos alunos artesãos. Teve como professor Johs Wiedewelt, mas, em breve, passou a ser o protegido do pintor Abilgaard, o mais influente homem da Academia, tornando-se mais discípulo dêste do que daquele.

Ao mesmo tempo que estudava, trabalhava para a subsistência da família, ajudando seu pai a esculpir figuras de proa para embarcações e molduras para espelhos.

Em 1793, com seu baixo-relêvo "S. Pedro curando um paralítico", ganhou o grande prêmio da Academia, o que lhe garantia uma pensão de três anos na Itália, mas foi protelando sua partida.

Daquela seu primeiro período na Dinamarca, destacam-se os seguintes trabalhos: "As Estações" e as "Horas do Dia" relêvos feitos para o palácio de Amalienburgo, um "Amor em repouso", "Numa consultando Egéria" e "Hércules junto de Onfale" (6). Êsses trabalhos ainda têm muito do rococó do século XVIII, mas já apresentam distintos toques clássicos.

Thorwaldsen partiu, finalmente, em 1795 para a Itália, onde, depois de uma estadia demorada em Nápoles seguiu para Roma, lá chegando a 8 de março de 1897, dia que êle passou a celebrar como sendo o do seu nascimento para as artes.

O meio artístico romano causou-lhe forte impressão, mas, possuidor de uma extrema receptividade, adaptou-se logo ao novo

---

6) A seção de Iconografia da Biblioteca Nacional possui um desenho da autoria de Thorwaldsen. Verificamos que se trata de um estudo para seu baixo-relêvo "Hércules e Ônfale" acima citado. Hércules está sentado com a roca de Ônfale, enquanto esta, de pé ao seu lado, segura a clava do herói.



FOT. 8 — O velho e o jovem



ambiente e às suas doutrinas estéticas, buscando sempre com avidez novas impressões e conhecimentos. Seu compatriota, o pintor A. J. Carstens muito o ajudou nesse período de adaptação, apresentando-o aos artistas de renome.

A princípio Thorwaldsen pouco produziu, procurando cuidadosamente o seu caminho, até que, em 1803, com a sua estátua de "Jasão" teve início a sua fase de sucesso.

Principais obras do período: "Briseis sendo afastada de Aquiles" (1803) que constituiu para o relêvo o mesmo que "Jasão" para a estatuária (importante para a revelação de seu estilo); "Cupido e Psiqué" (1807); "Ganimedes" (1804); numerosas cenas com cupidos começadas em 1809 etc. Foi, porém, com seu friso de 30 metros "A entrada triunfal de Alexandre, o Grande, na Babilônia" que êle se tornou célebre. Encomendado para a decoração do palácio do Quirinal, que era preparado para a visita de Napoleão, foi modelado em apenas três meses, apesar do seu tamanho.

Em 1819 acedendo a inúmeros convites para visitar sua pátria, deixou Roma viajando para lá. Durante o seu trajeto através da Itália, Alemanha e Polônia recebeu inúmeras encomendas e assinou contratos para a execução de monumentos importantes.

Na Dinamarca, onde foi muito festejado, foi solicitada a sua colaboração para a decoração do palácio de Cristiansburgo e foi naquela época que lhe encomendaram tôda a parte escultórica da Igreja de Nossa Senhora em Copenague.

Em dezembro de 1820 estava de volta a Roma e, para executar tôdas aquelas encomendas, transformou o seu *atelier* em verdadeira oficina onde passaram a trabalhar muitos jovens artistas sob a sua direção.

A facilidade nada comum em Thorwaldsen no projetar, em união com a sua tendência a reduzir a tipos as formas particulares, facilitou-lhe uma produtividade surpreendente. Foi assim que, nesse segundo período romano, executou uma série de monumentos históricos, estátuas e monumentos funerários para diversos países. Para a Alemanha, fêz o monumento a Schiller para

Stuttgart, a estátua eqüestre do Príncipe Maximiliano e o túmulo do Duque de Leuchtenberg, ambos para Munique. Para a Polônia a estátua eqüestre do Príncipe Poniatowski e a estátua de Copérnico. Para a Itália, as obras mais importantes foram o túmulo do Papa Pio VII, em S. Pedro de Roma, e o monumento ao pintor Appiani para a Galeria de Brera em Milão.

A decoração importantíssima e original para a Igreja de Nossa Senhora, deu ensejo a que Thorwaldsen demonstrasse que podia também interpretar a arte cristã, o que muito surpreendeu os seus contemporâneos. Foi extraordinário o seu êxito nesse gênero, pois as suas imagens religiosas transmitem um sentimento de comovedora beleza através de uma extrema simplicidade.

Depois de muitos anos de intensa atividade, longe da sua pátria, resolveu voltar e residir permanentemente lá, atendendo ao pedido do seu rei e ao desejo dos seus compatriotas. A sua chegada a Copenague a 17 de setembro de 1838, constituiu um verdadeiro acontecimento nacional.

Thorwaldsen levou consigo muitos dos seus trabalhos, os moldes das estátuas e a coleção de antiguidades que, posteriormente, passaram a constituir o acervo do Museu Thorwaldsen (7).

---

7) A história da formação do Museu Thorwaldsen em Copenague está resumida na placa comemorativa de sua fundação: "Em Roma, no ano de 1837, Thorwaldsen resolveu que seus trabalhos, coleções e fortuna fôsem levados a Copenague, sua cidade natal, para a formação de um museu pessoal. Por meio de contribuições dos reis Frederico VI e Cristiano VIII, da Corporação de Copenague e dos cidadãos de tôdas as classes, o trabalho foi completado no ano de 1848". Frederico VI fez doação de um antigo edifício, situado junto ao castelo de Christiansburgo e um jovem arquiteto M. G. Bindesbøl foi encarregado de sua reforma. As obras tiveram início em 1839, isto é, antes da morte do artista, mas terminaram quatro anos após. O prédio apresenta uma fachada monumental, arrematada por um grande friso decorado com cenas da chegada de Thorwaldsen a Copenague, trabalho do pintor Jorge Sonne, executado em magnífico estuque colorido. Internamente há um pátio, no centro do qual se encontra o túmulo do artista, de acôrdo com a sua vontade. No interior, as paredes em côres fortes e os tetos decorados com motivos clássicos, compõem magnífico cenário para os trabalhos de Thorwaldsen. Nas salas térreas estão

Na Dinamarca, o escultor passou a dividir o seu tempo entre a sua residência oficial Charlottenburgo, onde êle modelou a colossal estátua de Hércules e a localidade de Nise, onde encontrava paz para trabalhar (8).

Thorwaldsen morreu súbitamente no Teatro Real de Copenhague a 24 de março de 1844 e foi sepultado no túmulo preparado para êle no pátio do Museu.

\* \* \*

Tôda a sua obra respira uma atmosfera de dignidade e nobreza. Fiel à perfeição da forma humana, medido, exato e harmonioso, seu forte residia na interpretação do repouso e da simplicidade. Para êle o mais importante era a composição, a disposição proporcionada e a linha suave no contôrno das figuras; para isso necessitava de tranqüilidade e só tolerava um movimento muito medido. Foi devido a essas características que sua arte se expandiu esplendidamente no relêvo, onde êle podia encher a superfície com figuras claramente contornadas e bem distribuídas. Os seus relevos eram concebidos com a mais nobre simplicidade e a mais bela das formas e a sua criação mais importante nesse gênero foi, sem dúvida, o friso do Quirinal. Na estatuária, consciente de sua hereditariedade de Wiking, às vêzes, Thorwaldsen applicava à antiguidade clássica a visão desmesurada de concepções robustas e potentes, pois, sem sair de cânones infle-

---

expostos muitos trabalhos originaes em mármore, os modelos em gesso das suas famosas estátuas espalhadas pela Europa, desenhos, esboços etc. No andar de cima, estão arrumadas as coleções de antiguidades, as pinturas, móveis e objetos que pertenceram ao escultor. O Museu procura, sempre que possível, substituir os modelos em gesso pelos originaes; assim, recentemente, adquiriu o grupo escultórico denominado "As três graças" (1817), um dos trabalhos mais representativos do artista.

8) Em Nise há em exposição uma coleção Thorwaldsen. Trata-se dos trabalhos feitos pelo escultor em seus últimos anos de vida (1839-44), durante suas freqüentes visitas àquela cidade, como convidado dos Barões Stampe. Entre os trabalhos pouco conhecidos que possui essa coleção, há um auto-retrato modelado naquela época.

xíveis, executava estátuas de gigantesco porte, tal como o Hércules colossal do palácio Real de Cristiansburgo.

### *Torwaldsen e Canova (9)*

Êstes dois artistas foram, indiscutivelmente, os maiores escultores da sua época, mas apesar de terem sido grandes as coincidências em suas vidas e de um constante paralelismo em sua obra, a apreciação crítica costuma contrapor um ao outro com espírito polêmico, avivado ainda por paixões de ordem patriótica.

Pode-se gostar mais de um do que de outro, mas não há motivos para se exaltar um e menosprezar o outro. O mais certo é procurar definir a diversidade da sensibilidade expressa numa linguagem substancialmente afim.

Apesar da diferença de idades, trabalharam contemporaneamente em Roma durante um quarto de século, influenciando-se reciprocamente. Nascidos de famílias modestas, alcançaram ambos, muito justamente, a fama devido ao talento e à dedicação ao trabalho.

Inspiravam-se mutuamente e a muitos trabalhos davam as mesmas soluções, numa emulação consciente e voluntária, não só na escolha dos temas sugeridos pela moda, como até na formulação dos esquemas figurativos que, muito freqüentemente, eram os mesmos. Assim, "Jasão" parece ter sido motivado no "Perseu" canoviano, mas certas soluções conseguidas por Thorwaldsen nos relevos foram seguidas por Canova.

Na obra do escultor italiano ainda se sente um pouco da graça, do movimento e da sensualidade da escultura barroca. Thorwaldsen, porém, apresenta-nos uma sensibilidade distinta; nada mais o prende à voluptuosidade do estilo barroco do último período; ao contrário, reage contra êle e, por isso, tira do mundo clássico aquilo que mais se coaduna com tal espírito, isto é, afasta-se do estilo helenístico e prende-se mais ao período clássico.

---

9) Antônio Canova (1757-1822), grande escultor italiano, nasceu em Passagno e morreu em Veneza.

BIBLIOGRAFIA

- ANCHER, E. S. — *Comment reconaitre les porcelaines et les faiences.*
- CHAFFERS — *The new handbook of marks and monograms on pottery and porcelain.*
- DENMARK — *Published by the Royal Danish Ministry of Foreign Affairs and the Danish Statistical Department.*
- Errando por los Museus Daneses — Publicação da “La seccion de prensas del Ministerio de Assuntos Extranjeros.
- FRANCASTEL, P — *Le Style Empire — Collection Arts, Styles et Techniques Librairie Larrousse.*
- GUIMARÃES, ARGEU — *Pedro II na Escandinávia e na Rússia.* Livraria J. Leite s.d.
- STEGMANN, HANS — *La escultura de ocidente — Labor — 1936.*
- THORWALDSEN MUSEUM — *Catálogo.*

# ESFRAGÍSTICA MEDIEVAL PORTUGUÊSA. SINAIS PÚBLICOS E RODAS

JENNY DREYFUS

Conservador Cl. J. — Professôra de Sigilografia do Curso de Museus

Regendo a cadeira de Sigilografia no curso de Museus do Museu Histórico Nacional, nêle tenho encontrado vasto campo de estudo que muito tem contribuído para o esclarecimento histórico, não só através dos diplomas onde foram apostos, como no próprio sêlo, que, por si só, muitas vêzes constitui o próprio documento (1).

Não obstante, entre nós, é matéria muito pouco conhecida e divulgada o que é justificável, pois a sua grande fôrça deu-se durante a Idade Média e o Brasil só foi descoberto no Renascimento, época da decadência do sêlo.

A nossa Sigilografia só aparece no Brasil-Colônia, através dos selos portugueses, e isto mesmo não apresenta grande interesse histórico, porquanto o seu valor é quase que exclusivamente jurídico e diplomático.

Voltaremos, então, os nossos olhos para a Sigilografia em Portugal, a qual nos desperta um interesse todo particular, por apresentar elementos que difficilmente encontraremos em outros países, particularmente no que toca aos fatores de Ordem Social, bem como na sua classificação arqueológica.

Antes de entrarmos no assunto pròpriamente, dito, diremos duas palavras sôbre o significado da palavra Sigilografia. Vocá-

---

(1) Anais do Museu Histórico Nacional — Vol. II — 1941, págs. 215 e seguintes.

bulo greco-romano que significa *descrição do sêlo*. De sigilo (latim) que é *sêlo* e *Graphien* (grego) que significa *descrever*.

Quando falamos em sêlo, referimo-nos tão-sòmente ao carimbo que fechava os velhos pergaminhos e que servia de prova de identidade naquelas priscas eras. Tem por sinônimo a palavra *Esfragística*, de significado mais restrito; vocábulo grego que significa *castão de anel*, usado talvez por ter sido o anel o primeiro tipo de sêlo de que temos notícia.

Embora de emprêgo limitado, foi o têrmo usado em Portugal, razão porque usaremos êste de preferênciã no nosso estudo.

Como preâmbulo faremos uma rápida análise da esfragística medieval portugueza, para, então, determo-nos em sua classificação arqueológica.

\* \* \*

Não se encontrando devidamente inventariados os selos existentes nos Arquivos de Portugal, torna-se difícil estudá-los com a mesma precisão com que foram estudados na França, paradigma da Sigilografia. Sabemos, contudo, que a sua evolução foi bem diversa dêste último país.

Dada a importância extraordinária dos selos na vida medieval portugueza, tudo que a êles se relaciona constitui matéria interessante para a história dos Usos e Costumes; daí procurar-se o auxílio dos mesmos para o estudo das Instituições Medievais, isto é, para a História da Administração Pública de Portugal. Esta é a razão pela qual os portuguezes os estudaram segundo a sua importância *Simbólica, Jurídica e Fiscal*.

Quanto à importância simbólica, o que temos a dizer é que ali não se deu o aviltamento ou democratização do sêlo como se deu em França nos séculos XIII e XIV.

A causa deve ter sido a introdução tardia em Portugal, pois o seu uso penetrou ali justamente no momento em que perdeu o seu significado simbólico naquele país.

Em relação à importância jurídica, não houve diferença dos demais países. Qualquer documento que não viesse selado,

não constituía prova jurídica, tornando-se necessário provar a sua autenticidade.

Já a importância fiscal nos leva ao conhecimento da evolução administrativa que se deu em Portugal.

Enquanto o govêrno e a administração do país eram divididos entre o Rei e os Senhores, os quefazeres régios eram de pequena monta, podendo o monarca atender diretamente os negócios *políticos, fiscais e judiciais*.

Esta situação, entretanto, não perdurou. Logo no início do século XIII, D. Afonso II puxou para a Coroa algumas atribuições judiciais afetas até àquele momento aos senhores feudais sem subordinação ao monarca.

Êste estado de coisas foi-se acentuando, chegando ao reinado de D. João II quando êsse incremento das atribuições reais foi agravado pelo crescimento da população. Isto trouxe como resultado um aumento enorme de assuntos a serem levados ao despacho do monarca, tornando-se cada vez mais difícil o atendimento pessoal dos negócios a êle submetidos, vendo-se forçado a ampliar e descentralizar, cada vez mais, a máquina administrativa. Dá-se então, o desdobramento das atribuições e consequentemente o aparecimento de novos funcionários.

Para quem faz um estudo minucioso dessas novas atribuições, a Esfragística é elemento precioso. Assim temos, no reinado de D. Sancho I, um só tipo de sêlo; no de D. Afonso II, dois; com D. Afonso III, três e com D. Deniz, cinco, sofrendo novos aumentos com D. Pedro I e D. João I.

O aparecimento de cada um dêsses selos corresponde quase sempre a uma grande reforma administrativa.

No reinado de D. Deniz a *Casa Cível* (2) separa-se da Chancelaria e passa a ter um sêlo próprio para os *atos judiciais*. Com D. Pedro I, criam a *Escrevaninha da Puridade* (3) que passa igualmente a selar com sêlo próprio os atos públicos. O *escrivão da Puridade* passa imediatamente a expedir *atos públicos*

---

2) Casa Cível — Repartição da Justiça na Era Medieval.

3) Escrevaninha da Puridade — Precursora das Secretarias de Estado.



com um sêlo que não transita pela Chancelaria. Por fim com D. João I é a Casa dos Contos (4) que se emancipa da Chancelaria e começa a selar com sêlo próprio os atos fiscais.

Êste desdobramento da máquina administrativa traz uma grande evolução para o sêlo, mas um outro grande fator influiu igualmente neste impulso da Esfragística e foi um fator de ordem material, que consistiu na variedade do material empregado para os escritos.

Até à morte de D. João II, são empregadas três espécies diferentes de material: o *papyrus*, o *pergaminho* e o *papel*. Lògicamente o sêlo não poderia ser o mesmo para êsses três tipos distintos.

Como é sabido, o *papyrus* vem de uma planta egípcia, de cuja fibra fabricavam fôlhas delgadas, lisas e flexíveis, semelhantes ao papel. Ignora-se qual o processo usado pelos antigos para adaptar-se as peles ao uso da escrita; parece ter sido Êumenes, natural de Pérgamo, que no século II A. C. inventou o seu emprêgo. A maior vantagem do pergaminho sôbre o *papyrus*, foi o aproveitamento das duas faces da pele, permitindo o seu emprêgo em códices e livros. A luta comercial entre êstes dois materiais perdurou do século VI ao X. Finalmente no século XII, começam a aparecer os primeiros exemplares em papel.

O desenho que segue abaixo, vem mostrar o emprêgo dos três materiais bem marcados (desenho nº 1).

Atribui-se o invento do papel a um chinês, muitos anos antes de Cristo, porém, para sermos mais exatos, diremos que foram os árabes os iniciadores do seu fabrico, isto no século VIII da nossa era.

Um dos documentos mais antigos em papel de que se tem notícia, é um Códice Visigótico do século XII e que se encontra na Biblioteca de Paris. Nos arquivos portuguezes são raríssimos os documentos em papel anteriores à segunda metade do século XV.

---

4) Casa dos Contos — Repartição das Finanças da época.

Veremos a seguir um fator de Ordem Social, que igualmente contribuiu para a multiplicação do sêlo assim como para o desaparecimento do seu significado simbólico. Êste foi a generalização da cultura no reinado de D. Deniz. Saber ler e escrever deixa de ser privilégio dos clérigos. A correspondência epistolar passa a ser o meio de comunicação corrente. Sendo o papel material muito mais barato, muito mais acessível, generaliza-se e estimula o desenvolvimento da correspondência e, por conseguinte, o emprêgo do sêlo é ainda necessário para cerrar as cartas.

Terminado o estudo sobre os fatôres de ordem material, procuraram ver as diversas categorias de selos bem como sua classificação. E êste é o ponto capital do nosso estudo.

A esfragística moderna estuda os selos de dois modos diferentes: Recorre sômente ao exame direto das espécies dispensando a investigação dos textos, ou, então, vasculha as fontes documentárias examinando visualmente os selos, com o fim de verificar as informações colhidas nos textos, confrontando a teoria à prática.

No primeiro caso, a esfragística é um ramo da *arqueologia* e no segundo, da diplomática. Deixaremos o arqueológico para o fim, pois é sôbre êste que versa principalmente o estudo que fazemos.

A classificação *Diplomática* impõe três grandes divisões — I Selos Régios — II Selos dos Senhores, eclesiásticos e leigos — III Selos das Coletividades, religiosas ou civis.

Selos Régios abrangem	{ Selos de Chancelaria, ou S/ Públicos (sinais, rodas, S/ pendentes, S/ chapa) Sinêtes ou S/ pessoais dos mo- narcas. S/ dos Tribunais e Offícios da Coroa
-----------------------	---

Nos Selos régios, vê-se o brasão real e os diplomas lavrados em nome do Rei.

Os selos dos Senhores, como nos demais países, envolvem o conceito de proprietário rural, pois todo senhor era autoridade dentro das suas terras, exercendo atribuições fiscais e mesmo legislativas.

Selos dos Senhores  
abrangem

Rainhas que desde D. Sancho II tinham Casa própria e terras  
Infantes  
Prelados seculares, arcebispos, bispos, abades e reitores  
Provinciais de ordens religiosas, abades, priores  
Mestres das Ordens Militares  
Senhores leigos ou ricos-homens

Os selos das coletividades tinham uma personalidade jurídica perfeitamente definida e completamente distinta da pessoa que lhes servia de chefe.

Selos de Coletividades  
abrangem

Agremiações leigas  
Conselhos e Corporações Municipais  
Antigas corporações de Artes e Ofícios

Terminado êste resumo da Classificação Diplomática, passaremos à Classificação Arqueológica.

Nesta categoria vamos encontrar os *Sinais Públicos dos Outorgantes*.

Embora não se trate propriamente de selos, êstes não podem ser desprezados no estudo esfragístico, pois geralmente apresentam características dos próprios selos.

Segundo Armando de Matos "Evolução Histórica das Armas Nacionais Portugêsas", êles são vistos apenas nos selos régios do século XII; porém, o Conde de Tovar — "Esfragística Medieval Portugêsa" diz-nos não serem êstes privativos das

escrituras dos Príncipes; são igualmente vistos em escrituras de personagens que “embora excelsas nada têm de principescas.”

O sinal Público é desenhado à pena na parte final do documento, quase sempre entre as colunas dos confirmantes e testemunhas. As características fundamentais deste sinal são: a cruz e os dizeres que trazem a palavra Portugal ou o nome do monarca (desenho nº 2).

A cruz é geralmente isolada dentro de uma cercadura mais ou menos decorativa. Esta moldura não é de forma circular, o que é facilmente compreensível dada a dificuldade em traçar uma circunferência à mão livre.

A estilização das cruzes varia muito, ficando contudo entre as cruzes potentéia e pátea.

Durante a primeira parte do governo de D. Afonso Henriques, até assumir o título de rei (1128-1142) os diplomas apresentam-se autenticados com o sinal público (desenho nº 3).

“Por esta razão é que já tem aparecido quem defenda a idéia desta cruz ter a sua origem no fato do Conde D. Henrique ter sido cruzado.” Armando de Matos — obra citada.

Com o passar do tempo, vão apresentando cercaduras de formato circular, que se torna a característica fundamental das Rodas. Desta forma, aparece pela primeira vez em um diploma do ano 1142, quando D. Afonso Henriques já era rei de Portugal (desenho nº 4).

O aparecimento das rodas não extingue de repente o uso dos sinais. Até ao fim do reinado de D. Afonso I, em 1185, os diplomas régios apresentavam ora a roda, ora o sinal rodado.

### *Sinal Rodado*

À primeira vista muito se assemelham as rodas aos sinais públicos; entretanto, constituem uma categoria bem distinta.

Esta diferença faz-se sentir tanto no desenho quanto na época em que foram usadas e também obedecem a conceitos diferentes em relação à diplomática e às praxes da Chancelaria.

O sinal é derivado do *signum manuale* com que, no Império Romano, o outorgante dava o seu assentimento ao conteúdo do es-

crito. A roda, que não exclui a cruz confirmativa, é um emblema de chancelaria da qual se serve para dar mais aparato e maior majestade a diplomas que revestem uma solenidade especial.

Portanto, o *sinhal* é uma sobrevivência dos usos e costumes dos romanos e a *roda* é uma criação da Chancelaria Pontifícia, concedida em definitivo no pontificado de Leão IX (1048-1054). Nos séculos XI e XII várias chancelarias imitam a chancelaria pontifícia, sendo a portuguesa uma delas.

Chegamos, finalmente, ao ponto mais interessante d'êste trabalho. É a evolução curiosa apresentada no desenho da roda. No início vemos os mesmos desenhos e a mesma fantasia observada nos sinais. A presença da cruz do círculo e umas palavras, são as feições comuns a tôdas. A cruz embora apresente variantes em grande número, mostra sempre os braços perpendiculares em ângulo reto.

Vemos surgir pela primeira vez, isto em 1153, uma roda de concepção inteiramente nova. O campo é formado pelo círculo, sendo ocupado por quatro arcos entrelaçados, formando a *cruz dos templários* (desenho nº 5).

Êste novo modelo marca um acontecimento importante na história da Chancelaria portuguesa, pois, aos poucos, vai desaparecendo a cruz retangular, fixando-se o tipo clássico da roda portuguesa.

Se prestarmos mais atenção ao olhar para esta roda, veremos nos interstícios da cruz Templária, uma segunda cruz formada por *quatro escudetes* com as pontas concêntricas (desenho nº 6).

Pergunta então o Conde de Tovar (*Esfragística Medieval Portuguesa*) "não será esta, por ventura, a origem daquele outro emblema caracteristicamente português, a cruz das quinas?" A hipótese afigura-se-lhe verossímil. Continuando com estas palavras: "A presença de uma cruz de escudetes nestes rodados de D. Afonso Henriques, é um fato que salta à vista e não carece de demonstração. Entre esta cruz, formada por quatro escudetes todos com as pontas viradas para dentro, há apenas uma diferença bastante pequena, e cujo significado fica ainda

mais reduzido pelo fato de haver um diploma régio do ano 1183, que serve, por assim dizer, de elo entre os dois modelos acima referidos. Neste diploma, não figura a cruz arqueada dos templários, mas uma cruz retangular cujos braços são formados por três escudetes em cada braço, no total de 12, todos com as pontas concêntricas (desenho nº 7). Se, nesta roda, suprimirmos dois escudetes em cada braço, teremos exatamente a cruz que se observa na roda clássica (desenho nº 8).

Terá sido a roda clássica da chancelaria portuguêsã a inspiradora da cruz de escudetes que dali por diante passou a ser fundamental nas armas reais portuguêsãs?

Além do ponto de partida para a evolução morfológica, a cruz apresenta-se como base da representação heráldica, mostrando bem a preocupação espiritual da época. “Os reis, à imitação dos Papas, ao autenticarem um documento, exerciam uma das suas mais importantes funções de Chefes de Estado. Chamavam Deus como testemunha e penhor do bom desejo de quererem fazer sã justiça à sombra da Sua misericórdia. Tinham sempre presente a origem superior do poder real — o direito divino. Assim é que o formulário dos documentos, quase sempre, abria pela invocação do nome de Deus ou da S.S. Trindade e um sinal da cruz acompanhava seus nomes e assinaturas. E isto teve tal fôrça de uso, de tal maneira se enraizou nos hábitos que ainda há pouco mais de um século, quem não sabia escrever o seu nome, assinava traçando uma cruz, como garantia das mais sagradas. No entanto, o sentido perdeu-se e, hoje, *assinar em cruz*, é pura e simplesmente, não saber escrever.”

\* Como acabaram de ver, neste sinal rodado de 1183, encontramos a primeira idéia heráldica das armas nacionais portuguêsãs, que são: 12 escudetes ovais postos em cruz, cada um carregado de 5 besantes, igualmente dispostos em cruz.

Pergunta Armando de Matos, qual a origem dêste simbolo e onde ir buscá-la? Lembra que êstes escudetes são do formato dos escudos e adargas usadas na época, com as quais os cristãos se batiam pela Fé e pela Pátria, contra os mouros, principalmente.

Voltando à nossa esfragística, vamos ver quais os elementos que ela nos fornece na documentação das armas portuguêsas.

Os reis daquele reino usaram sêlo como podemos constatar na História Genealógica da Casa Real Portuguêsa de António Caetano de Sousa. Desde essa mesma época, o símbolo constante é a cruz de escudetes *besantados*, primeiramente, na roda e, posteriormente, no sêlo pendente.

Para confirmar o que dizemos, apresentamos os selos de D. Sancho I e de sua irmã D. Matilde, Condessa de Flandres, ambos em documentos de 1189, que trazem uma cruz formada por cinco escudetes, sendo que, no de D. Sancho, os escudetes são besantados e no de D. Matilde apenas mostram cinco besantes em cruz, tal como o sinal rodado de seu pai (desenho nº 9).

Êstes besantes fixaram-se posteriormente, em cinco postos em aspa ou cruz de Santo André.

Pergunta Armando de Matos qual a origem da cruz de escudetes nas armas nacionais portuguêsas; perguntaremos nós qual a origem dos besantes nessas mesmas armas.

Sabemos que o besante é uma moeda de ouro cunhada em Constantinopla pelos imperadores cristãos. Êste nome passou, posteriormente, para tôdas as moedas de uso no Oriente.

Os príncipes cruzados fabricaram para as suas possessões da Terra Santa, besantes que receberam o nome de *Besantes Sarracenos*. Sabedor disto o Papa Inocência IV proibiu aos cristãos cunharem moedas com o nome de Maomé. Passaram, então, a fabricar a mesma moeda tendo uma legenda em árabe e, como emblema, a cruz e o nome de Cristo.

Há um outro significado para o besante também ligado à Idade Média; chamavam com êsse nome aos buracos redondos existentes nos elmos de guerra ou de torneio, feitos para permitir a passagem do ar. Ficaremos, entretanto, com o primeiro por nos parecer mais razoável.

Para nós, êstes besantes das armas portuguêsas têm a mesma origem da cruz. Se os escudetes são da forma das adargas e escudos com que os cristãos combatiam os infiéis os besantes representam a moeda batida por êstes reis cristãos

nesta mesma época. Ainda mais: heràldicamente falando, o besante é a representação do direito de bater moeda. Ora, se os reis cristãos usaram dêsse direito, é lógico que tomassem igualmente êste símbolo na criação das suas armas.

Para finalizar: As armas nacionais portuguezas devem sua origem à *numismática*, porém, em menor escala, devido à dificuldade em identificar as moedas dos três Afonsos e dos dois Sanchos, por apresentarem grande semelhança e afinidade entre si, obrigando os numismatas a agrupá-las em “Moedas dos Afonsos” e “Moedas dos Sanchos”, tomando por base a *cruz*, não importando que esta seja formada por doze, por seis ou por quatro escudetes, pois é constante êste emblema predominante.

Devem igualmente e principalmente esta origem, à *Esfragística* que, aliada à *Diplomática*, lhe deu os sinais rodados, os sinais públicos, as rodas, passando para os selos chapas, fixando-se no sêlo pendente dos primeiros reis portuguezes, símbolo imutável que atravessou os séculos e veio até aos nossos dias (desenho nº 10).

A conclusão a que chegamos, vem mostrar, mais uma vez, quanto é necessário o estudo da Esfragística para a decifração de problemas que, muitas vêzes, se nos apresentam indecifráveis em outras disciplinas. ✱

Poderíamos então dizer o que, por várias vêzes, temos dito aos nossos alunos. As três disciplinas são intimamente ligadas fazendo parte de uma só família assim distribuída: a *Sigilografia* é a irmã mais velha da *Numismática* e a mãe da *Heràldica*.

#### BIBLIOGRAFIA

- BRIQUET-C. M. — *Recherches sur les papiers employés en Occident et Orient du X<sup>me</sup> au XIV<sup>me</sup> siècle* — Paris 1886.
- GAMA BARROS — *História da Administração Pública em Portugal*. 1885.
- HERCULANO — ALEXANDRE — *História de Portugal* — 1849.
- LECOIX DE LA MARCHE — *Les Sceaux* — Paris 1899.
- MATOS — ARMANDO — *Evolução Histórica das Armas Reais Portuguezas*  
Lisboa — XCMXXXIX.



MILLARES — CARLO — *Paleografia Española* — Barcelona 1829.

SOUSA — D. ANTÔNIO CAETANO DE — *História Genealógica da Casa Real Portuguesa* — Lisboa — MDCCXXXVIII.

TOVAR — CONDE DE — *Esfragística Medieval Portuguesa* — Separata — *in* Arquivo Histórico de Portugal — Lisboa — 1937.

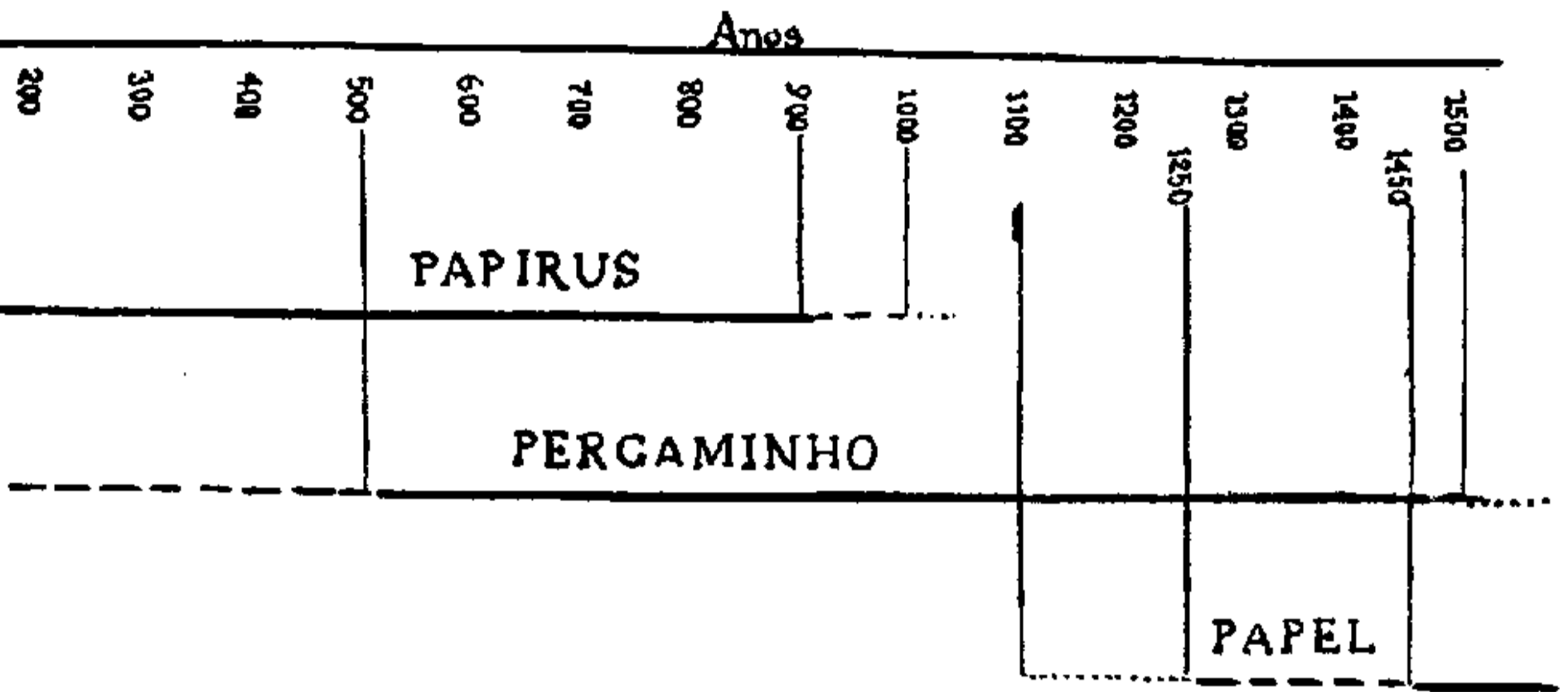
Enciclopédia Britânica

Lello Universal

DREYFUS — JENNY — *A Sigilografia no Museu Histórico in Anais do Museu Histórico Nacional* — Vol. II — 1941.

DREYFUS — JENNY — *Pontos de aula da Cadeira de Sigilografia* — Museu Histórico Nacional.

# Matérias escritórias usadas na Cristandade

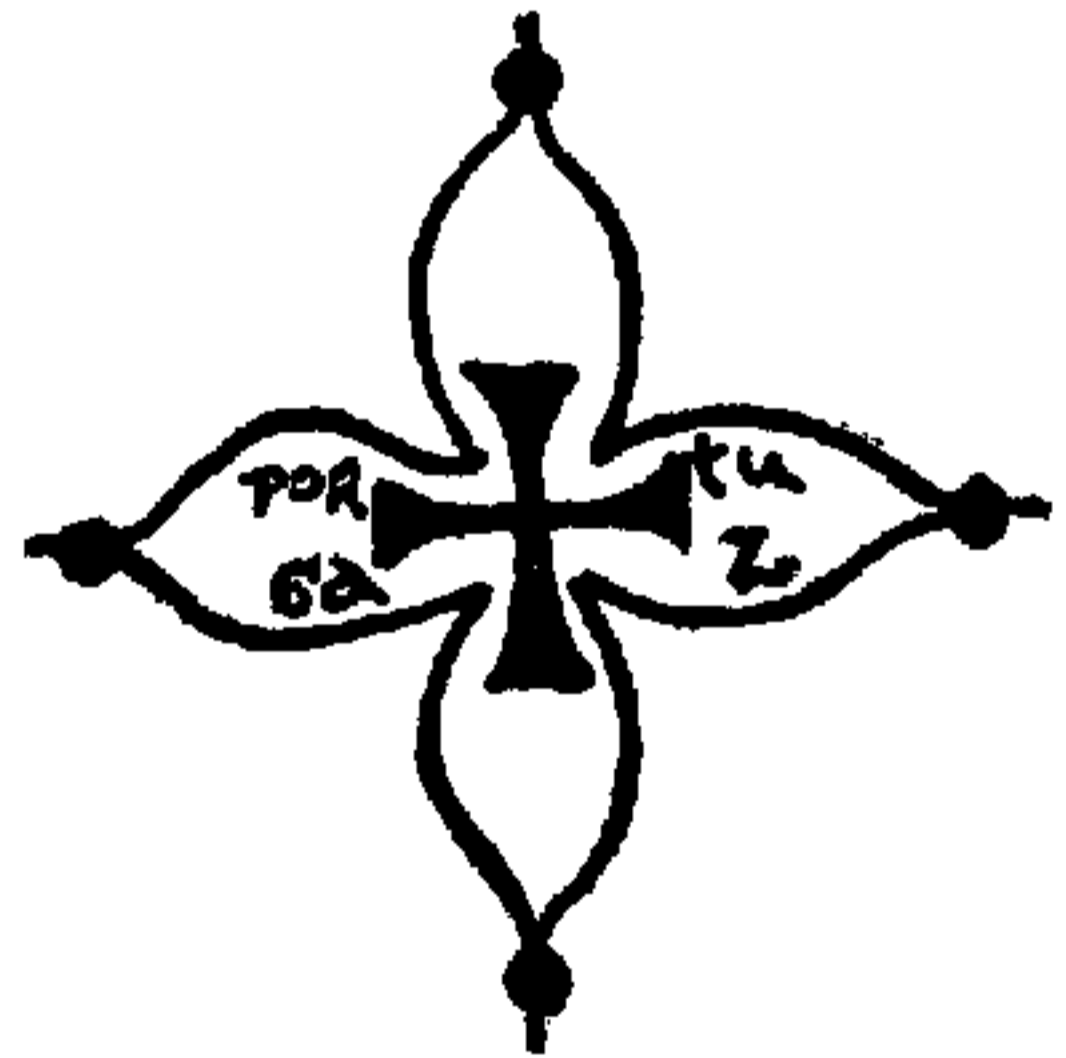
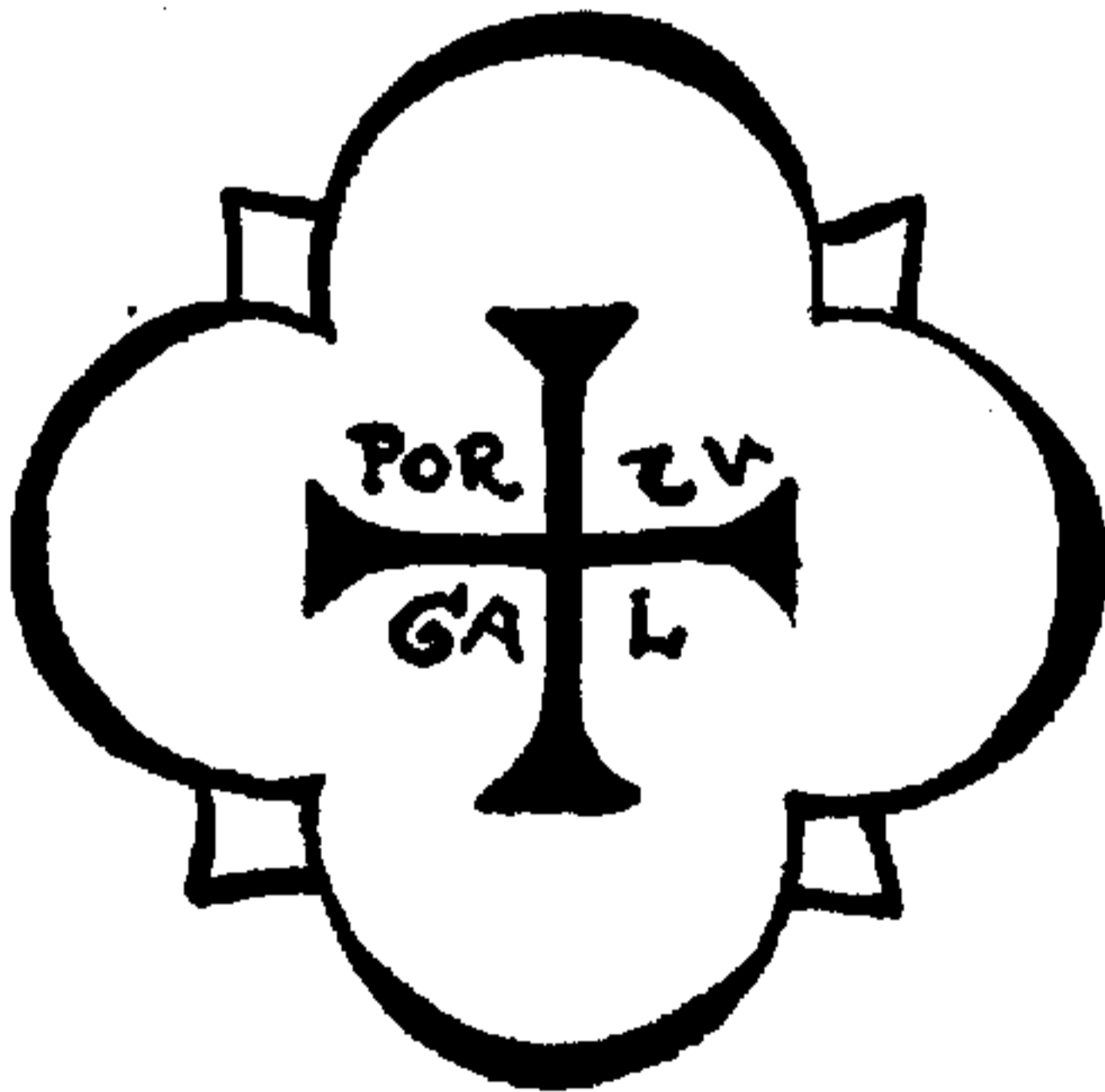
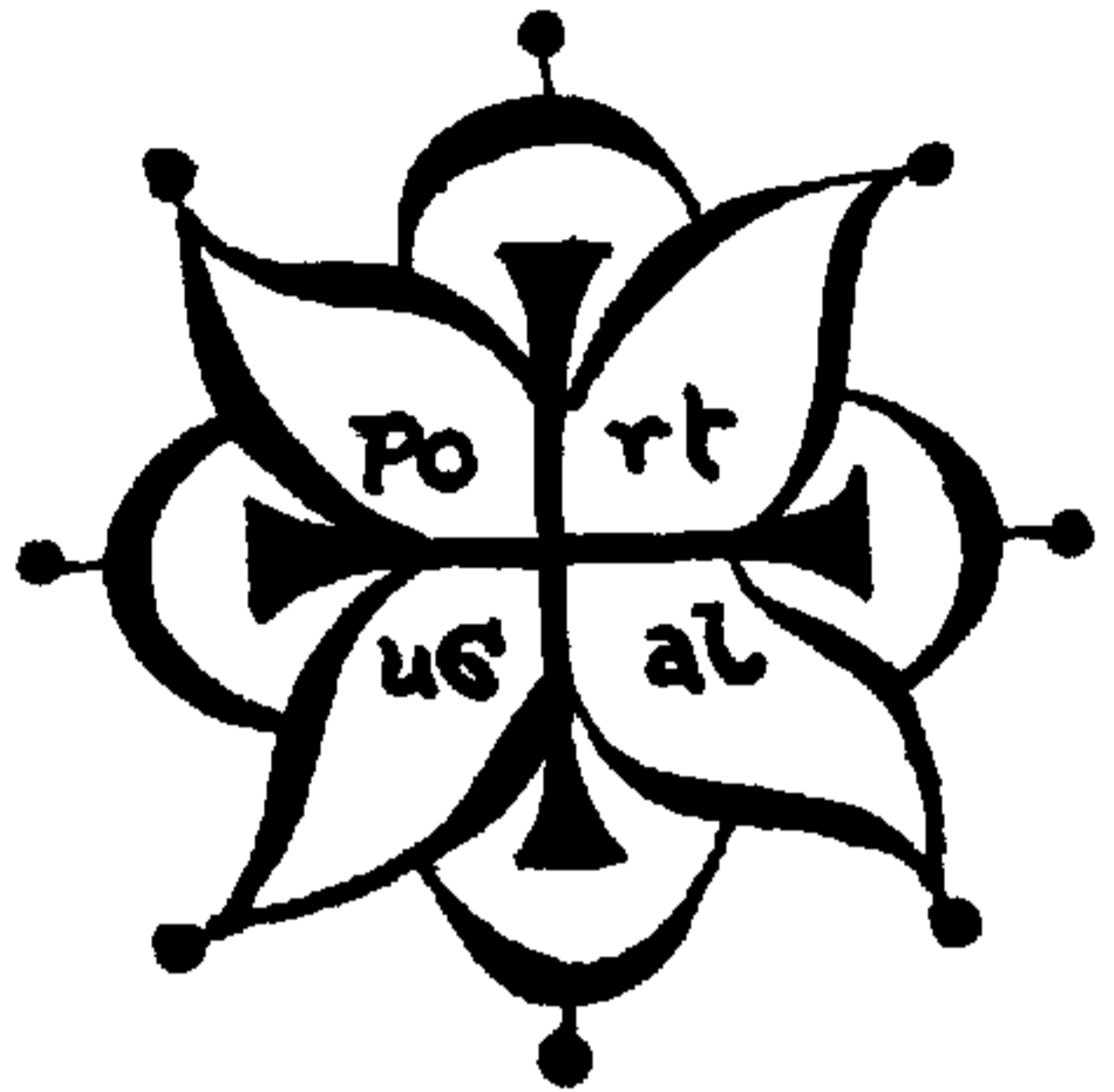
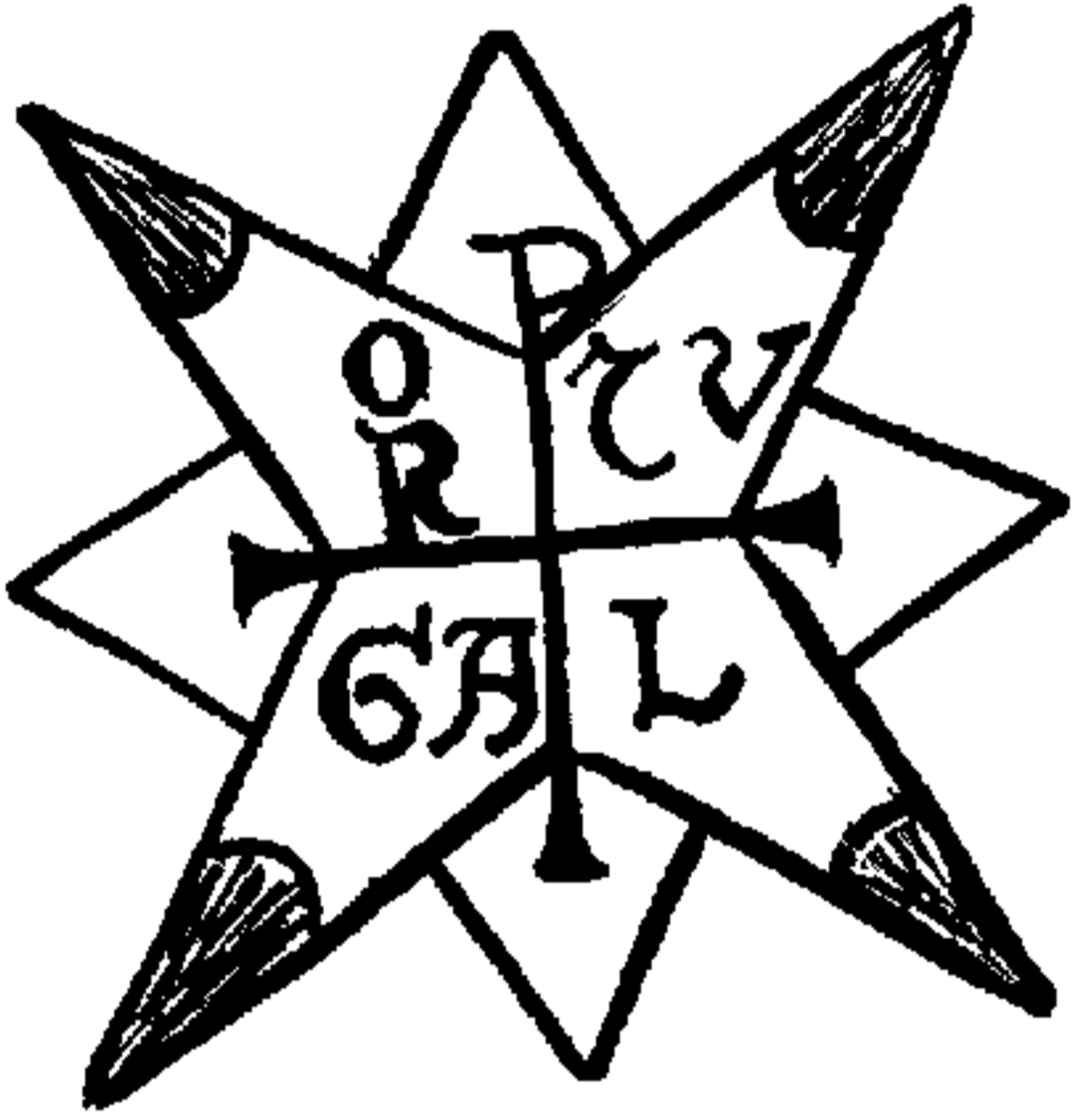


## LEGENDA

- Usado excepcionalmente ..... (dotted line)
- Usado frequentemente - - - - (dashed line)
- Usado correntemente ———— (solid line)

(segundo Conde de Tovar)

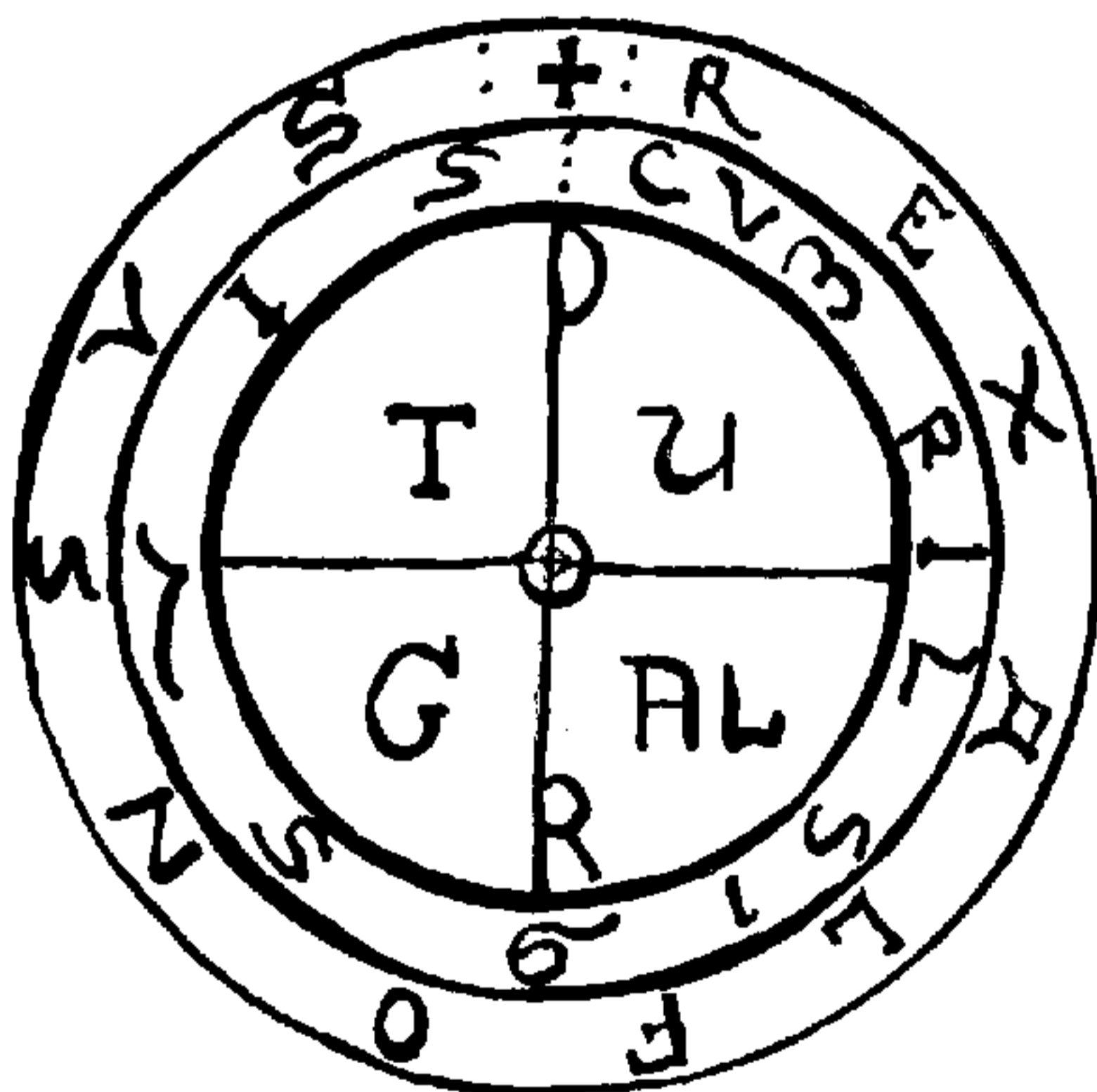
Desenho nº 1



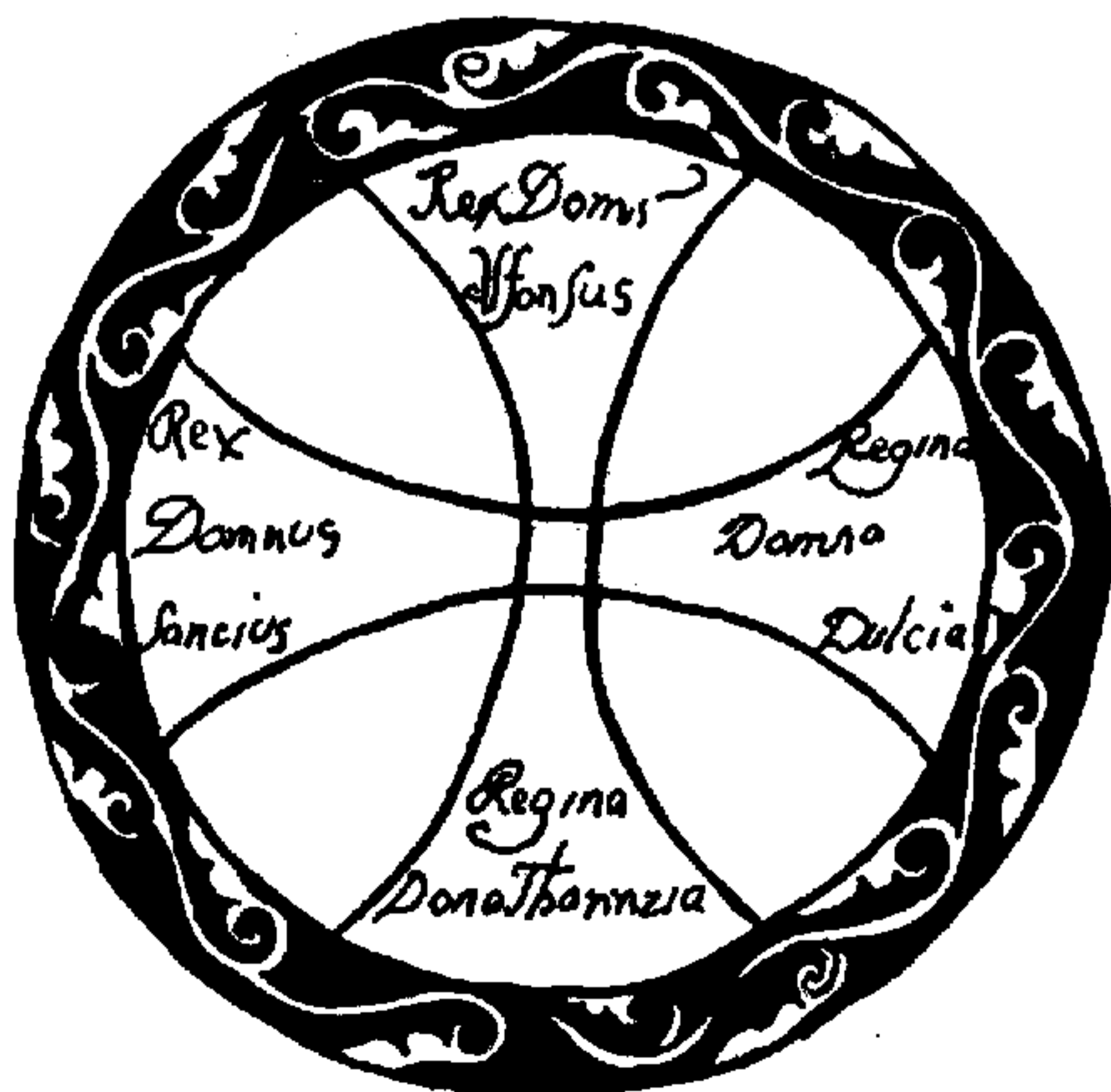
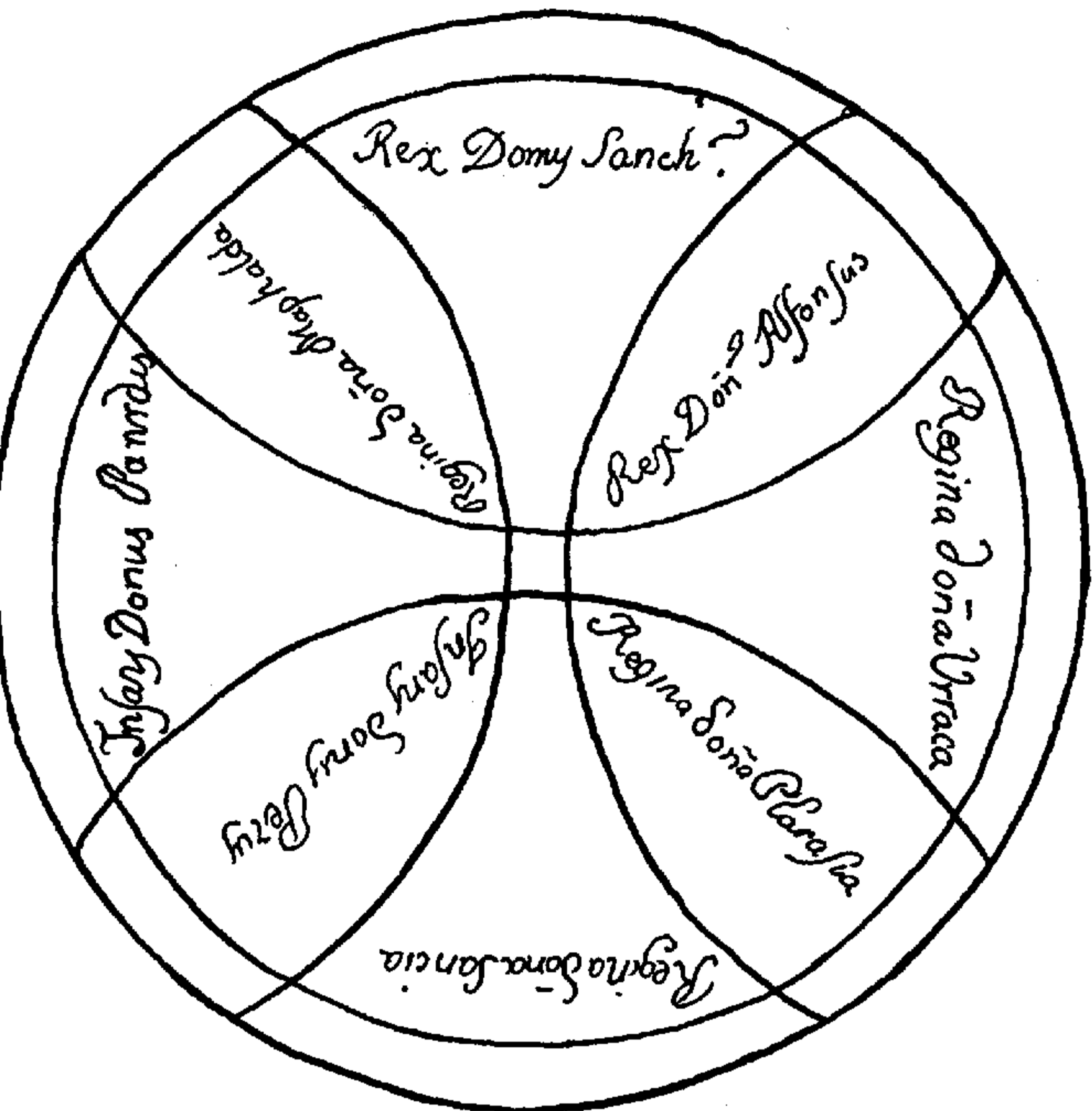
Desenho nº 2



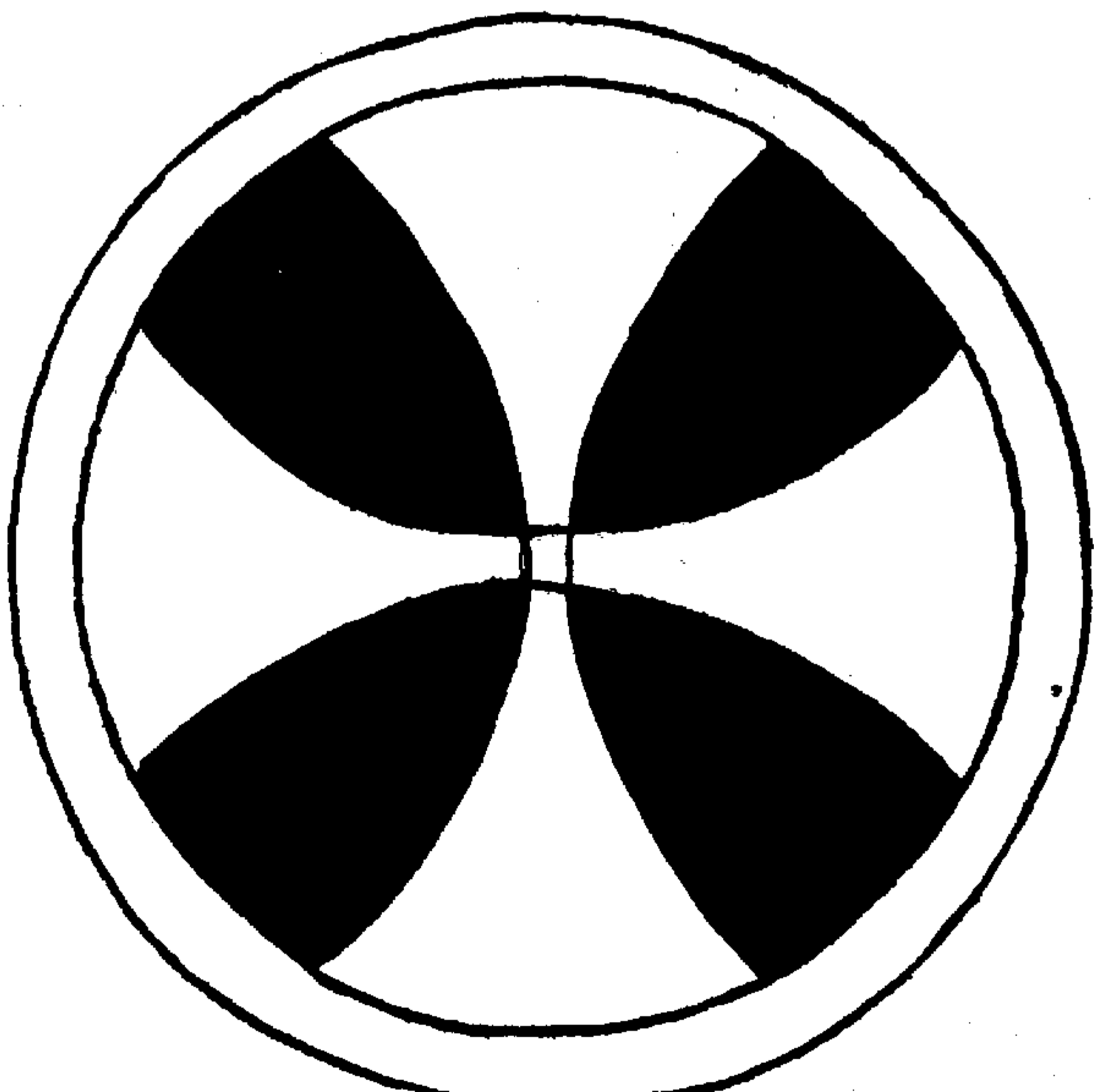
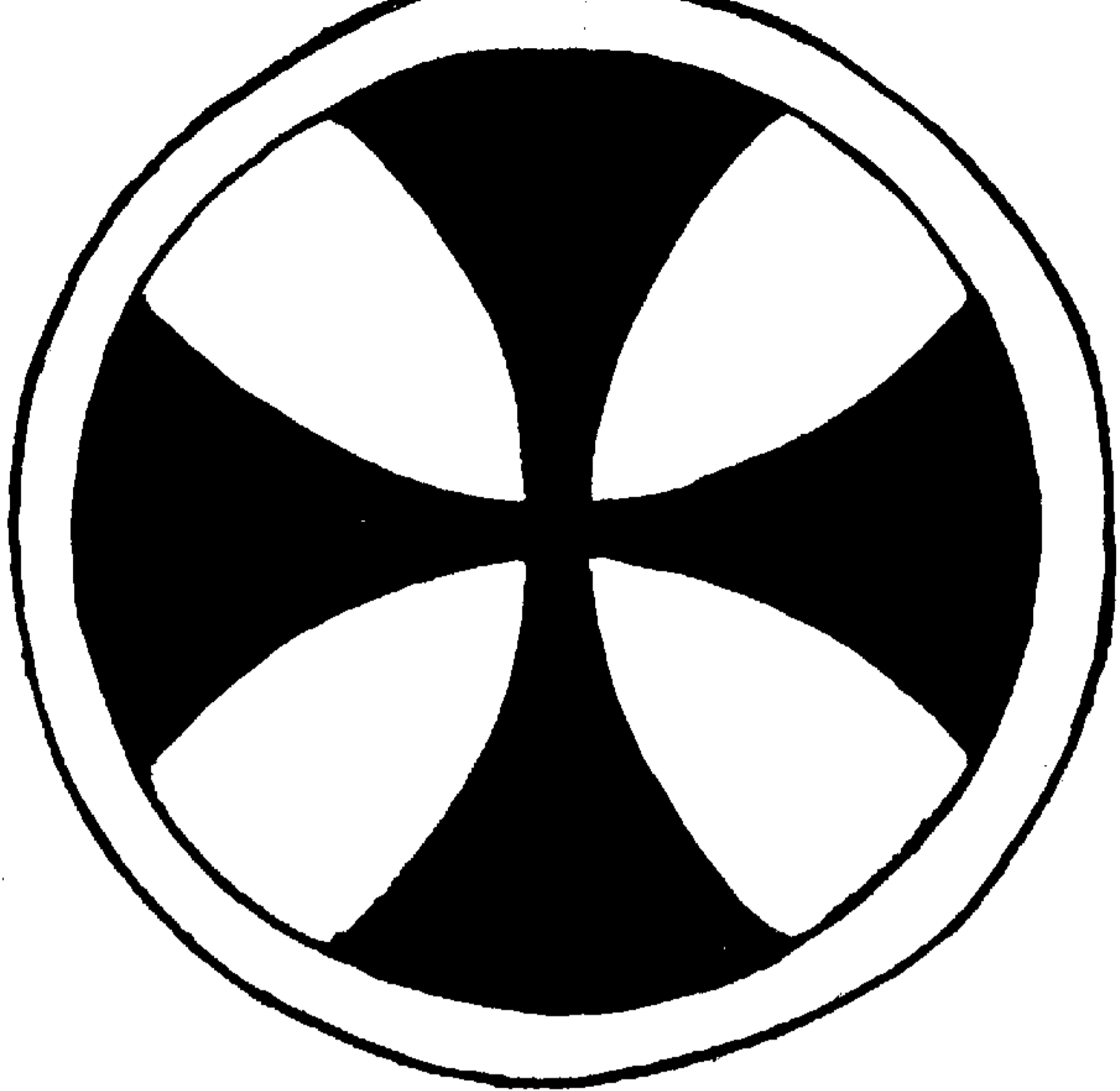
Desenho nº 3

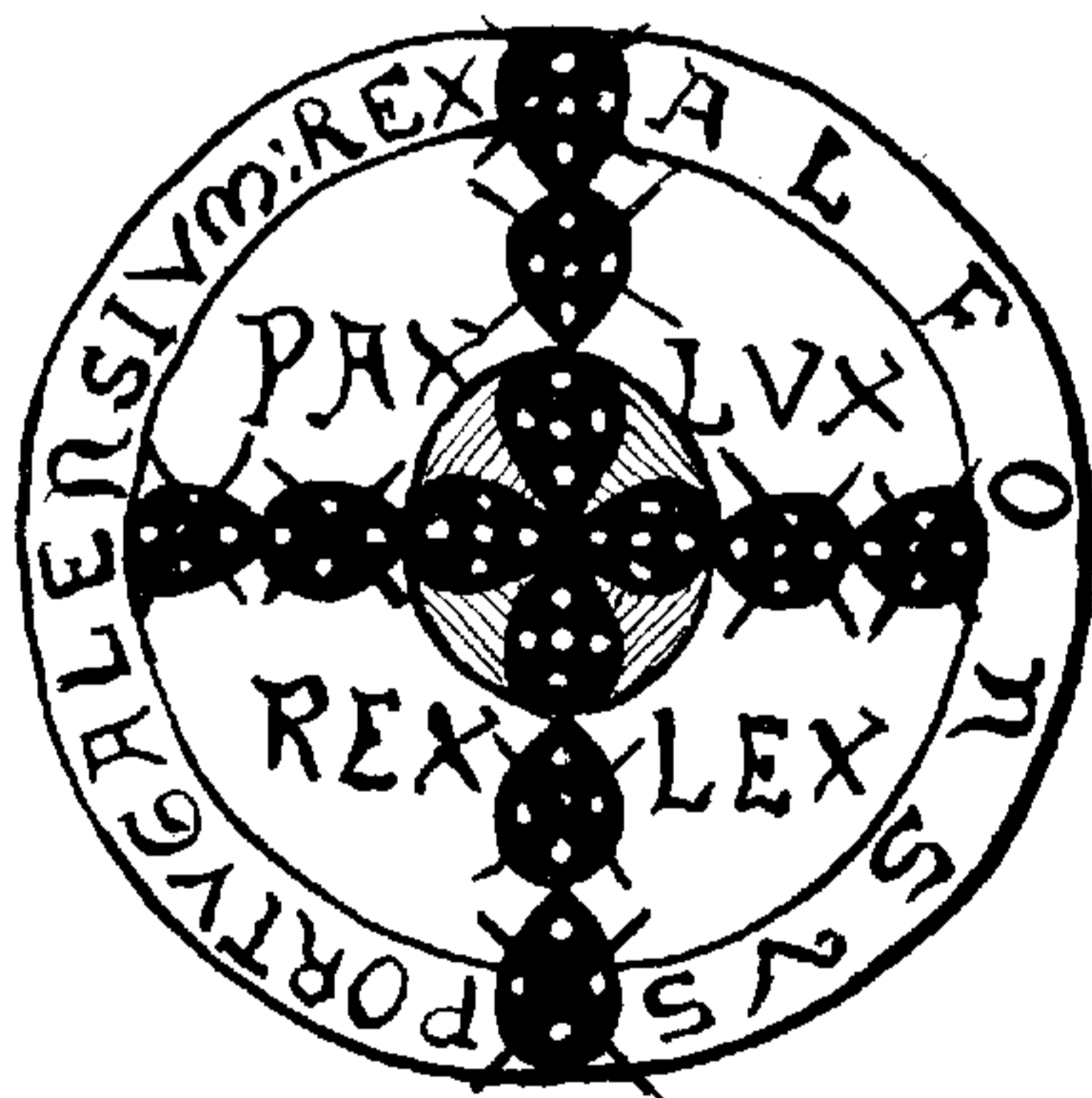
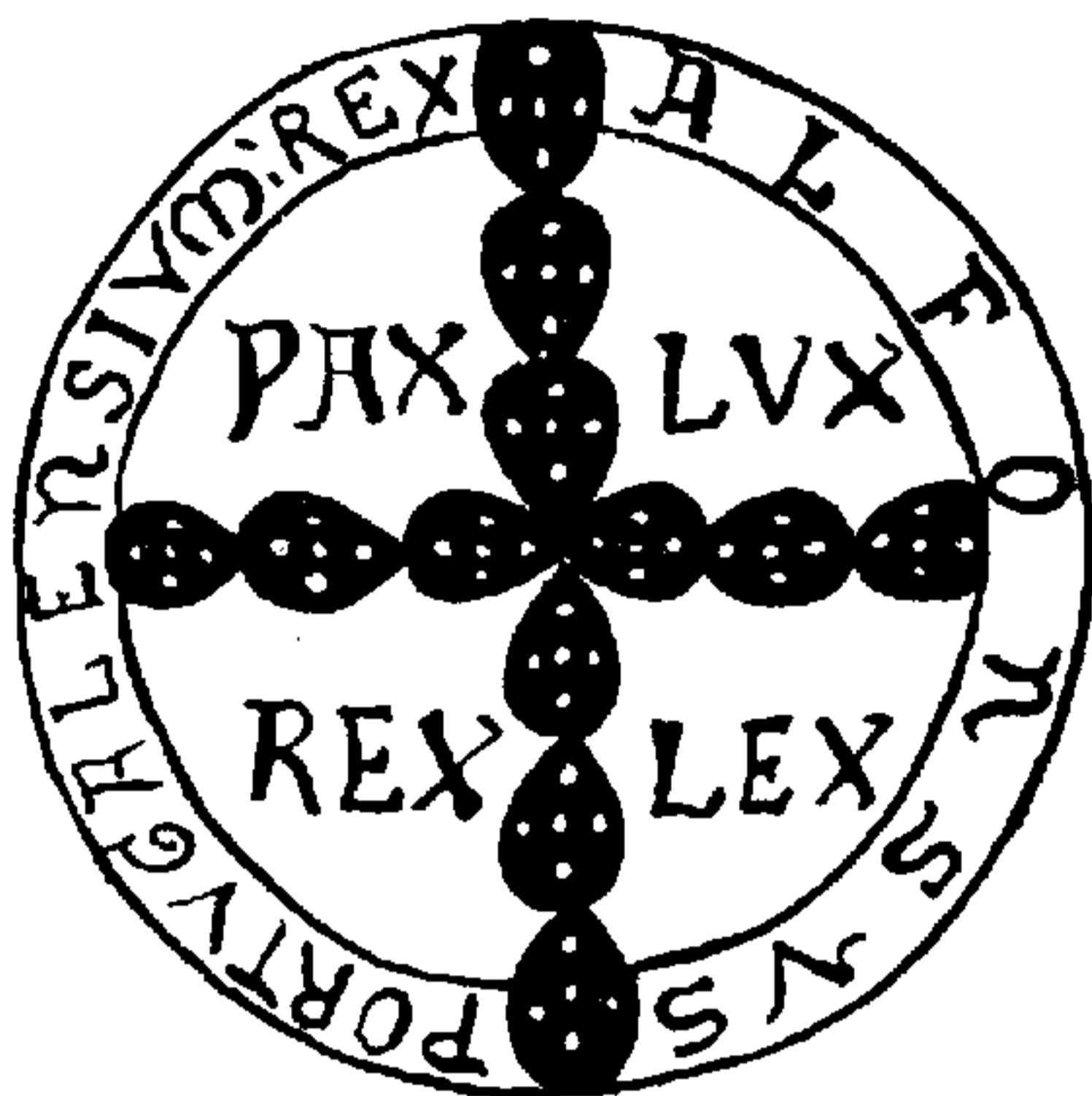


Desenho nº 4

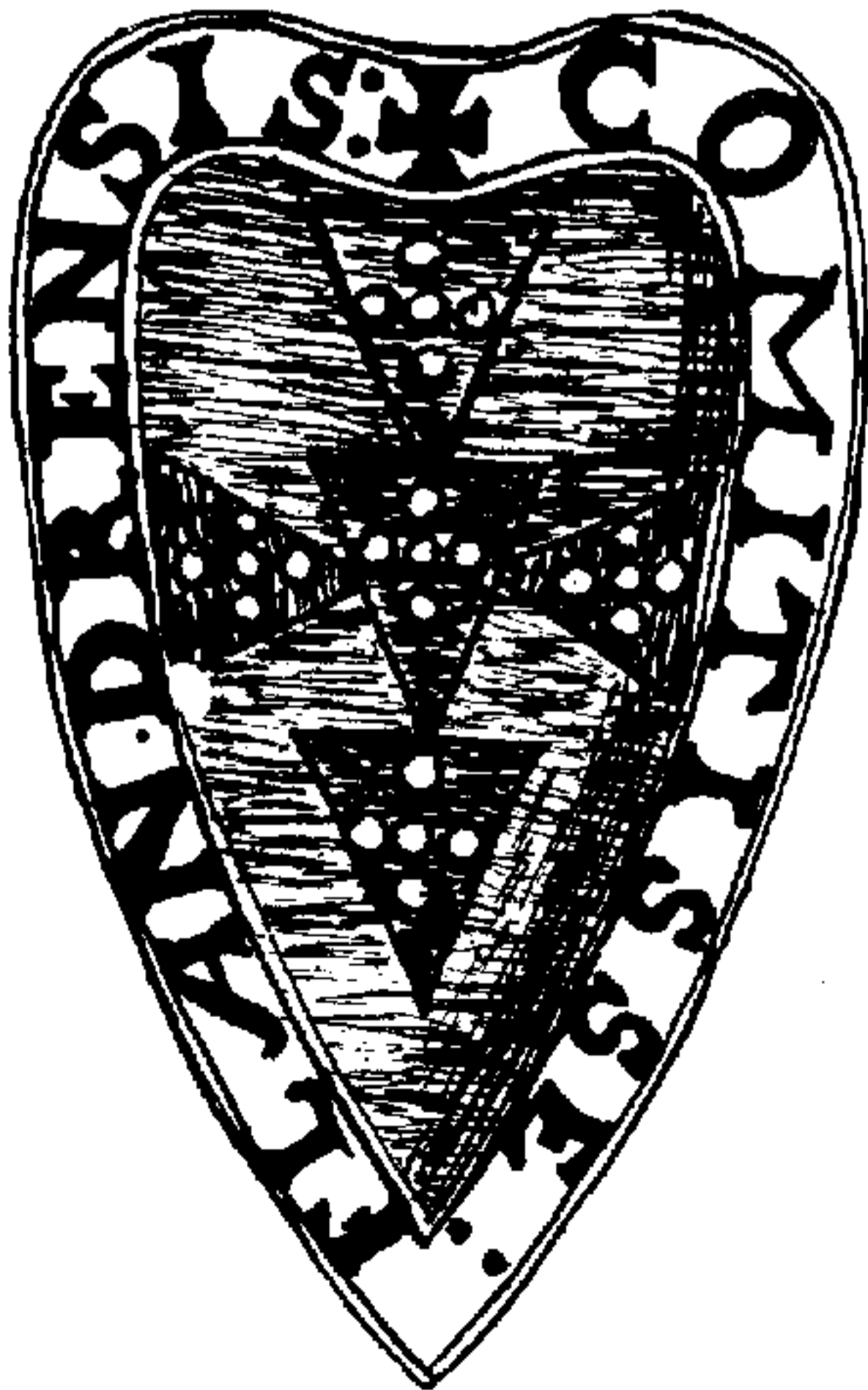
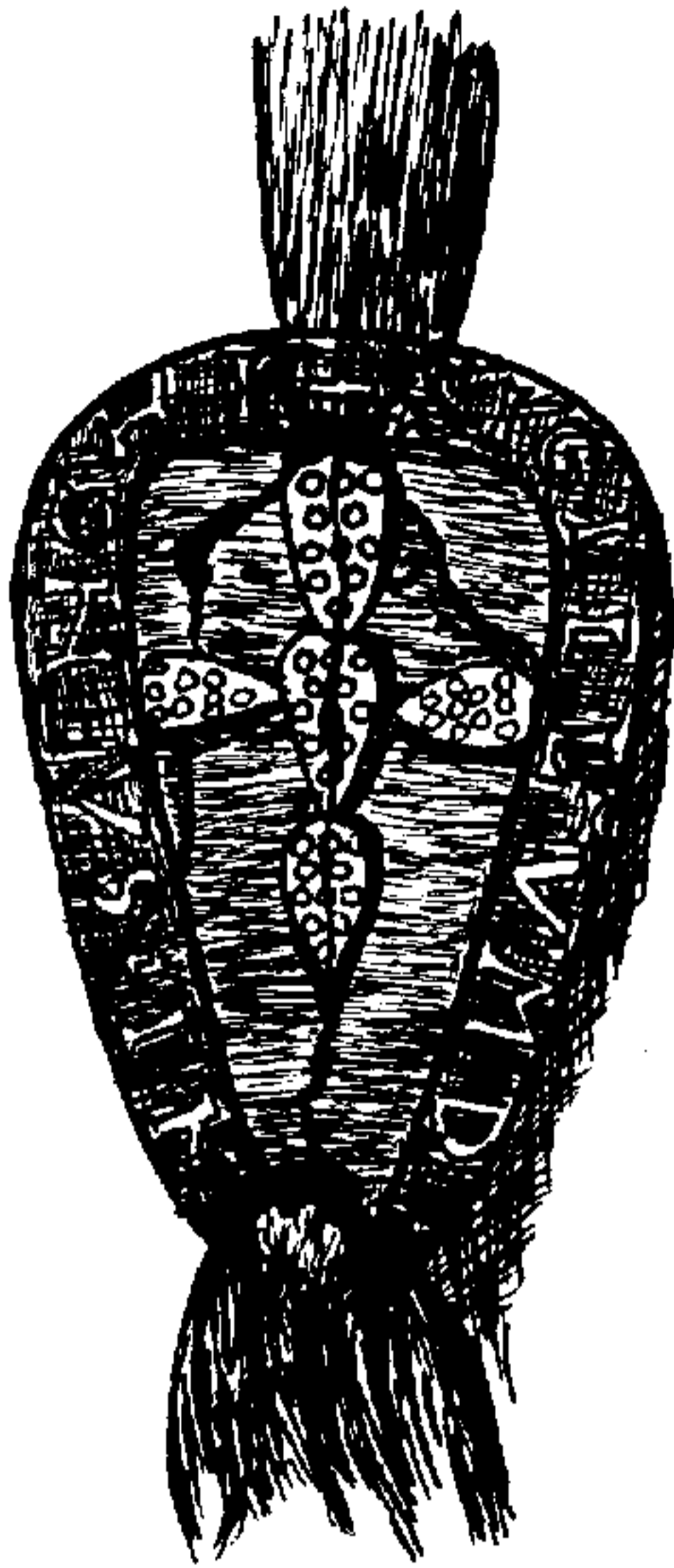


Desenho nº 5



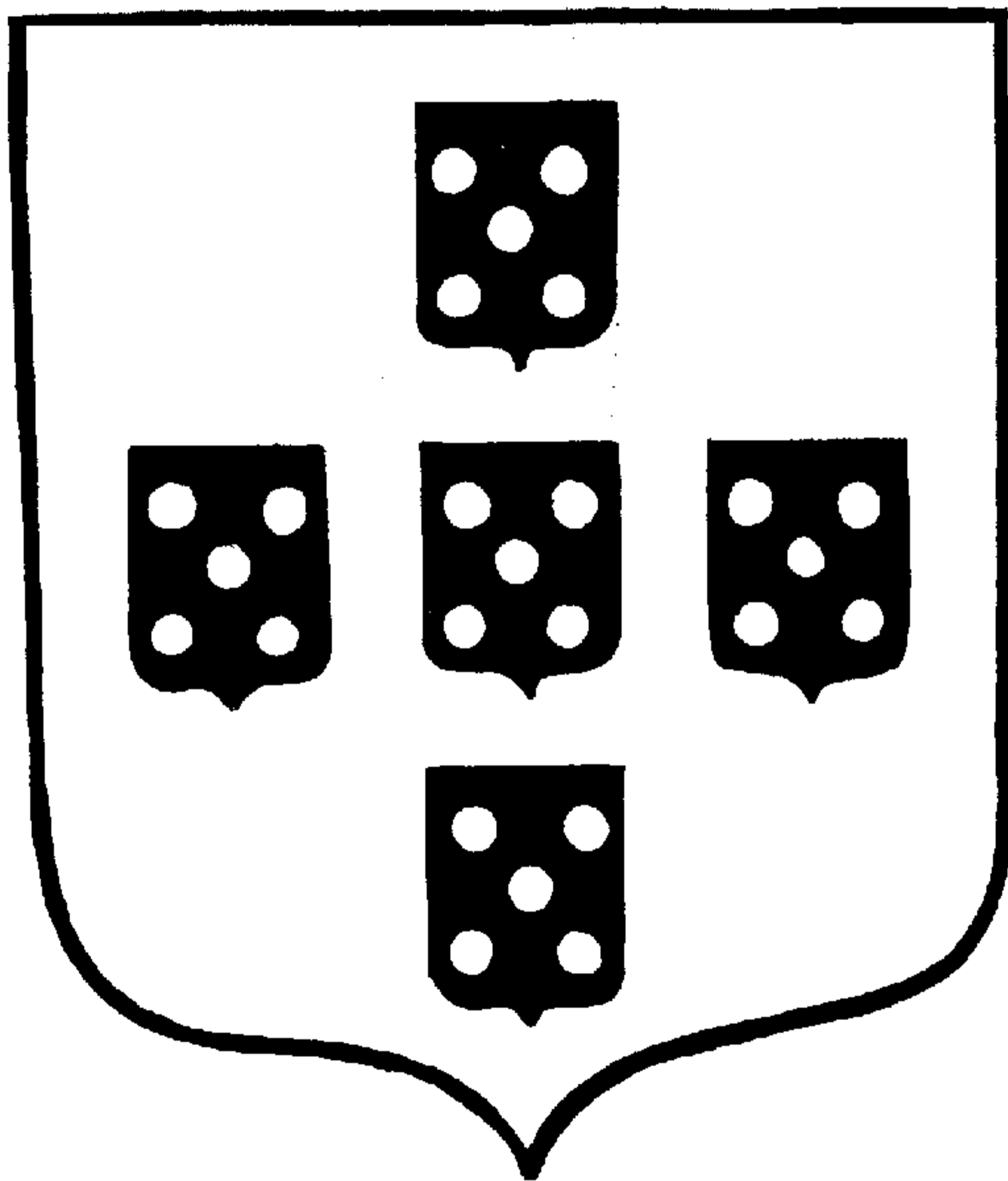


Desenho nº 8



Desenho nº 9





Desenho nº 10

# OS INSTRUMENTOS MUSICAIS PRIMITIVOS AFRO-BRASILEIROS NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

*GERARDO A. DE CARVALHO*

Professor do Curso de Museus.

Embora não seja grande o número de instrumentos primitivos afro-brasileiros, existentes nas coleções do Museu Histórico Nacional, pareceu-nos de alguma utilidade um estudo preliminar dos mesmos a fim de permitir, posteriormente, que seja elaborada a sua classificação.

Cumpre-nos ressaltar, de início, que, empregando a palavra "primitivo" para qualificar tais instrumentos, não o fazemos em relação à sua proveniência, como seria ortodoxo do ponto de vista etnográfico, mas sim em relação à sua feitura, com um caráter puramente ergológico, portanto. Assim, a conceituação de "primitivo", é, no caso, a de instrumento musical fabricado por mãos inexperientes de indivíduos que, sem serem profissionais nessa tarefa, procuraram realizar, com os meios ao seu alcance, o desejo de possuir algo que lhes permitisse exprimir seu sentimento artístico ainda que de maneira deficiente, e mesmo "bárbara", para usar outro adjetivo de emprêgo um tanto literário e algo fora de moda, quando se trata da acepção desejada. O emprêgo dos termos "tôsko", "rude", "rudimentar", "popular" ou "folclórico" não nos pareceu preferível já que quase tôdas as peças examinadas, se não provêm de maneira direta, na verdade, de povos ágrafos, estão ligadas, ao menos pela semelhança da forma, aos instrumentos musicais dêsses povos e são, em última análise, uma resultante da influência da sua cultura na nossa formação

étnica. Discutir da conveniência ou da justeza dêsse emprêgo, bem como estudar as diferentes acepções da palavra "primitivo", seria enveredar por assunto que muito longe nos levaria da mira do nosso modesto trabalho.

Disse Mário de Andrade, na "Pequena História da Música", ser comum afirmar-se que essa Arte é tão velha quanto o Homem. Não obstante, parecia-lhe provável que tivesse sido a Música, entre tôdas as artes, a que mais tardiamente se caracterizou. É perfeitamente compreensível tal afirmação quando se pesam as necessidades básicas do homem primitivo no seu ambiente, obrigado a desenvolver grande esforço para conseguir manter-se, e à sua progênie, defendendo-a e alimentando-a, no afã inconsciente de perpetuar a espécie.

O estudo dos restos humanos mais remotos permitiu observar, ainda que de maneira indireta, pelas moldagens cranianas, que o cérebro humano sofreu um desenvolvimento gradativo no decorrer de muitos milênios, aperfeiçoando-se, pouco a pouco, os centros nervosos mais nobres, entre os quais se encontra o da palavra. No caso, quem diz palavra diz ritmo, pois que, para falar, é indispensável ritmar os sons modulados e o ritmo é, em essência, um dos elementos básicos de tôdas as artes da palavra, inclusive o canto. Assim, as manifestações estéticas de qualquer natureza sômente puderam ser produzidas e compreendidas quando o desenvolvimento cerebral atingiu um determinado ponto e foi a partir dêsse momento que, além das funções biológicas essenciais, começaram a surgir no cérebro humano emoções geradas por um refinamento dos sentidos.

Portanto, não será demasiada ousadia supor que o homem, que tentava exprimir de variadas maneiras os seus sentimentos, tenha procurado imitar os ruídos da natureza, empregando a própria voz, ou lançando mão dos elementos mais rudimentares de que dispunha. Acreditamos mesmo que quando, pela primeira vez, o homem ouviu o ruído do pedregulho que lançara num despenhadeiro, êle se tenha julgado mais próximo daquela força desconhecida, que fazia ribombar nessa profundidade o eco do trovão, ainda que com intensidade infinitamente maior.



Atabaque antigo  
(Sala Conde de Bobadella)

O homem primitivo aprendeu a utilizar-se do ruído, primeiramente para comunicar-se com os seus semelhantes, quer empregando a própria voz, quer produzindo outros ruídos mais fortes, quando ela lhe pareceu insuficiente. Depois usou o ruído para afugentar as feras que o ameaçavam, para atrair a caça que procurava, para conduzir os animais que conseguiu capturar e domesticar. Mas, o ruído, emitido descontroladamente, ainda que útil nessas emergências, não o satisfiz e êle, continuando a observar a si mesmo e a natureza que o cercava, aprendeu a discipliná-lo, a modulá-lo, emitindo o som. Os batimentos do seu coração, o ressoar dos seus passos, o lento e monótono coaxar dos sapos, o ruflar ligeiro das asas dos pássaros, enfim, todos aquêles ruídos que se repetiam aos seus ouvidos ensinaram-lhe mais alguma coisa — o homem encontrou o ritmo. Variá-lo, combiná-lo, aperfeiçoá-lo, foi então uma longa tarefa. O som, assim disciplinado, foi útil ao homem. O ritmo, dominando o gesto, gerou a dança; dominando a voz, formou a palavra, criou a narrativa e chegou ao grau mais perfeito, à poesia. Combinando êsses dois elementos, — o som e o ritmo, inspirado ainda no exemplo da natureza, no gorgueio dos pássaros, no ruído do vento, no marulhar das águas, o homem acabou descobrindo a música. Êste raciocínio leva-nos a dar razão ao autor paulista quanto à tardia caracterização dessa arte.

Nada sabemos, e por certo nunca saberemos qualquer coisa a respeito da música do homem pré-histórico. A julgar-se pelos "primitivos" atuais, é de crer que ela tenha realmente existido, animando as poucas cenas que deixaram gravadas nas paredes das cavernas. Os instrumentos musicais de então, na sua expressão mais vigorosa, devem ter sido as flautas, cuja invenção já foi atribuída à percepção do ruído produzido pela sucção da medula ou "tutano" dos ossos longos. As conchas dos moluscos e os chifres dos ruminantes completaram, provavelmente, o seu instrumental de sôpro, aquêle que mais facilmente se presta à execução da melodia. Na música dos "primitivos" atuais predomina o ritmo; a melodia, em geral, é bem mais pobre

e muito poucos são os povos que desconhecem totalmente qualquer instrumento musical, como os Vedda da ilha de Ceilão.

A predominância do ritmo na música primitiva, ensina-nos Lewy-Bruhl, favorece, pela sua monctonia, um aumento de tensão nervosa que conduz fàcilmente ao esgotamento físico e à aniquilação da vontade. Daí, talvez, a associação das práticas musicais e coreográficas aos atos de magia e encantamento e a sua incorporação a quase todos os momentos rituais. Em geral, o "primitivo" canta e dança, praticamente, desde nascer até morrer; a música e a dança estão profundamente ligadas aos ritos e, especialmente, aos "ritos de passagem", termo utilizado por Arnold van Genep para designar cerimônias características da transição entre as diversas fases da vida do "primitivo". A música e a dança irmanam-se, também, na guerra e na paz, no trabalho e na recreação, pautando notàvelmente quase todos os instantes das coletividades ágrafas. É lógico que, desconhecendo qualquer sistema de notação, o ritmo e a melodia dos "primitivos" só se transmitem por aprendizagem direta, de uma geração à outra, podendo sofrer, por essa razão, modificações involuntárias muito embora chefes, sacerdotes e feiticeiros procurem conservá-las cuidadosamente.

\* \* \*

Os instrumentos musicais, primitivos ou não, são passíveis de classificação e esta é feita, preferentemente, em relação à maneira pela qual se processa a emissão do som. Dividimo-los em instrumentos aerófonos, ou aerofones (os instrumentos de sôpro, ou de vento); instrumentos cordófonos, ou cordofones (os de corda, dedilhada, percutida ou tangida); instrumentos membranófonos, ou membranofones (os de percussão) e instrumentos autófonos, ou autofones, também chamados instrumentos idiófonos ou idiofones, (aquêles em que o som é obtido pela vibração do próprio corpo do instrumento). Tal é a classificação de Gevaert, utilizada também por Curt Sachs.

Admitida a ressalva feita de início, com relação à origem dos "instrumentos musicais primitivos", aceitaremos como tais



Atabaque de barro  
(Sala do Curso de Museus)

aquêles que, pela sua feitura rude ou tôska, demonstram à primeira vista, não serem oriundos de oficinas especializadas no seu fabrico, mas simples produto de uma atividade ocasional, amadorística, quando muito ligada a um ramo artesanal. Convém lembrar que, na maioria dos casos, o próprio músico é o fabricante do seu instrumento.

Existem no Museu Histórico Nacional vários instrumentos nessas condições e, conquanto executados em nosso País, todos êles são de inspiração africana, com uma única exceção. São êles: dois atabaques, dois agogôs, um adjá, um berimbau, dois caxixis, um canzá e uma rabeca. Um dos atabaques é de madeira e o outro é de barro.

O atabaque é um instrumento membranófono, distinguindo-se do tambor pelo fato de possuir uma única membrana. A sua forma é geralmente cônica ou cilíndrica, podendo ser feita de uma só peça — tronco de árvore ou, modernamente, de uma fôlha de madeira enrolada; ou ainda pela reunião de peças de madeira justapostas, mantidas por aduelas ou amarras. Tal como é frequente, no Brasil e na América Central, os atabaques dêsse último tipo são feitos de um barrilete, ou ancorete, por vêzes recortado em uma das extremidades e prolongado na outra, o que lhe dá aspecto irregular. O couro empregado varia bastante de espessura sendo convenientemente estendido sôbre a bôca mais larga e amarrado à parte mais delgada, ou ajustada por cunhas, em número variável.

O maior dos atabaques existentes no Museu encontra-se na Sala Conde de Bobadella. É bem antigo e de proveniência mineira. Sua forma é cilíndrica, tendo sido escavado num tronco de 92 centímetros de altura por 53 centímetros de diâmetro. É de cedro e apresenta alguns orificios resultantes de "nós" da madeira que saltaram. O couro, bem espêso, é mantido por meio de cunhas cravadas no cilindro, em número de nove, das quais falta uma. Cêrca de 25 centímetros abaixo da borda superior, observa-se uma inscrição em letras capitais negras, um tanto desbotadas, lendo-se "VIVA O BRASIL E TODO O SEU VALOR E VIVA O NOSSO IMPERADOR". Perten-



ceu à Irmandade de N. S. do Rosário dos Pretos, de Ouro Preto, tendo servido nas festas do Divino Espírito Santo, a cujo Imperador-Menino se refere a mencionada legenda. Foi encontrado pelo Dr. Gustavo Barroso na sacristia da referida igreja e de lá trazido para o Museu juntamente com a coroa e o cetro usados nas cerimônias da tradicional festa popular. Peça muito interessante, não só pela sua antiguidade como também pelo seu tamanho, é conhecido entre muitos pelo nome genérico de "caxambu".

O termo "caxambu" designa uma antiga dança popular outrora muito em voga em Minas Gerais, no Estado do Rio de Janeiro e em São Paulo, segundo registraram Câmara Cascudo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, e Oneida Alvarenga no Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Artur Ramos atribui origem onomatopaica à palavra "caxambu" e cremos que o termo seja mesmo uma variante de "cacumbu", — dança de negros, em quimbundo, registrada, entre outros, por Renato de Mendonça, em "A Influência Africana no Português do Brasil".

Segundo a maioria dos dicionaristas portugueses e espanhóis, atabaque, tabaque ou tambaque (formas portuguesas) e atabal (forma espanhola) vêm do persa "tablak". A palavra, trazida à África pelos árabes, com toda a probabilidade, generalizou-se na denominação desse tipo de instrumento e aí os portugueses o foram colhêr. O uso do atabaque passou à América com o negro escravo que, facilmente, aqui encontrou a matéria-prima para a sua confecção — a madeira dos troncos cuidadosamente escavados e o couro dos animais, de boa resistência, especialmente o do boi. O atabaque é instrumento ideal para marcar ritmo; o seu som pode ser variado pela pressão de uma das mãos enquanto a outra o percute. Serviu a todos os folguedos e rituais do negro escravo, permaneceu nos cultos afro-brasileiros, nos seus sincretismos caboclos e prepondera no instrumental do nosso folclore e do nosso carnaval. O progresso não fez mais do que alterar-lhe a matéria-prima. Do primitivo tronco ôco, quase sempre de cedro macio, passou a ser feito de barris com



Agogôs e adjá  
(Sala do Curso de Museus)

aduelas metálicas, de cilindros de madeira compensada e até mesmo de recipientes metálicos para combustíveis, mais resistentes se bem que um pouco mais pesados. É o que vemos nas fotografias que ilustram a obra de René Ribeiro, "Cultos afro-brasileiros do Recife." Com referência à origem do tambor, é comum a noção de que esse instrumento membranófono surgiu do hábito de baterem os guerreiros primitivos as suas armas contra os escudos forrados de couro com o fim de ritmar a marcha e aterrorizar os inimigos. Outra origem dos instrumentos membranófonos é-nos apontada por Artur Ramos, em "O Negro Brasileiro", — simples pele de canguru que as mulheres de certas tribos australianas percutiam, distendendo-as entre as coxas.

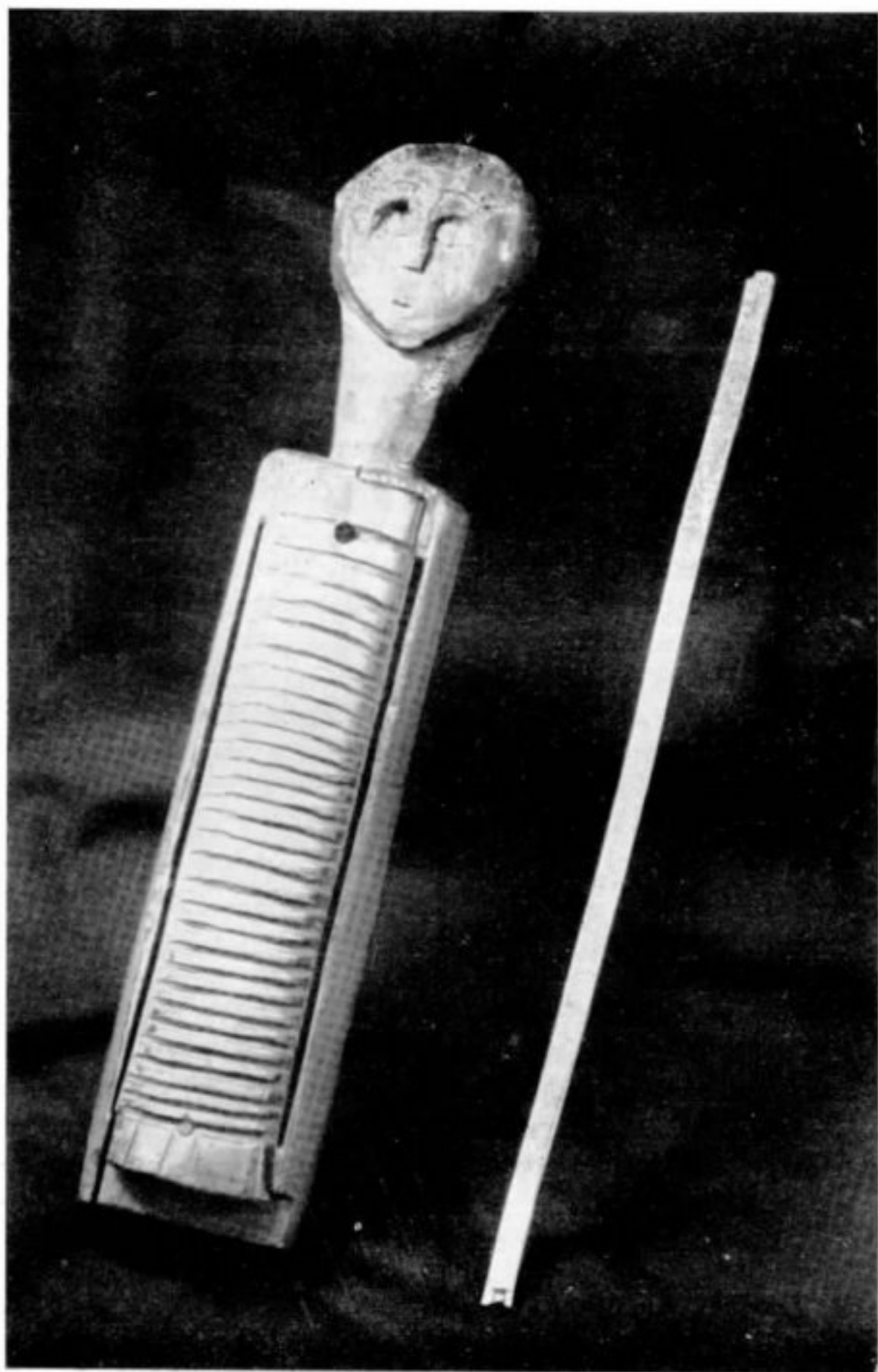
O atabaque, variante do tambor primitivo, ou tantã é instrumento de distribuição quase universal; se chegou ao Novo Mundo trazido pelo negro ou pelo português, aqui encontrou, sem dúvida, um seu irmão americano. Inúmeros são os autores e pesquisadores que referem o também como tendo sido usado pelo ameríndio e clássica é a informação de Gabriel Soares de Sousa, no "Tratado descritivo do Brasil em 1587", com respeito à marcha dos tupinambás. Walter Krickeberg, em "Etnologia de América", assinala igualmente a sua presença entre os cultivadores do sudoeste americano, entre os primitivos habitantes da floresta amazônica e entre os povos da costa peruana.

No Brasil, como em tãda a América, o atabaque de origem africana é conhecido por uma série de denominações que variam não só em função do tamanho como da região africana donde provém. Seria ocioso enumerá-las detalhadamente. Quase todos os autores referem, no idioma iorubano, os têrmos "rum", "rumpi" e "lé" para os atabaques clássicos das nossas macumbas, em tamanhos que decrescem na ordem referida. "Ilu" e "batã" são também formas maiores e menores dêsse instrumento, em sua origem sudanesa (Bahia). "Ingono" ou "engono", usados aqui no Rio e nos "xangôs" do nordeste, para Artur Ramos e Câmara Cascudo, são corruptelas de "ngomba", ou "angomba", o tambor angola-conguês. Da mesma origem será talvez "encomo",

designativo genérico de tambor em Cuba, segundo Castellanos ("Los instrumentos musicales de los afro-cubanos"). É interessante observar que "tamboril", termo que no Prata serve para designar os atabaques, tem em português uma forma verbal bem próxima — tamborim — que, no entanto, já apresenta aspecto totalmente diferente como instrumento membranófono — um pequeno quadro de madeira recoberto em um dos lados por uma pele, (geralmente de gato), fortemente distendida pelo calor e percutida com uma baqueta, — terror ou delícia dos nossos carnavais.

O atabaque é percutido com as mãos, ou com uma vareta especial, de raiz muito resistente, o "oghidavi" ao qual atribuem a mágica peculiaridade de perturbar o "toque", quando assim o deseja um "orixá", contrariado por qualquer razão. A posição de toque é a vertical ou inclinada, prêso o instrumento entre os joelhos do executante, ou a tiracolo, a uma correia, quando êle caminha. Fernando Ortiz cita, em Cuba e no resto da América Central, uma outra maneira de tocar os tambores de duas membranas, mantendo-os deitados sôbre as coxas e presos ao pescoço, por um fio. Entre nós, creio que só foi observada por Carlos Galvão Krebs em um "batuque" de Pôrto Alegre.

O outro atabaque existente no Museu é de barro e está em exposição numa das salas do Curso de Museus; feito de tabatinga rosa-claro, é de forma cônica, denunciando pela regularidade da mesma ter sido executado em tórno de oleiro. Recoberto por uma pele, provavelmente de cabrito, esta é mantida por cipós flexíveis ajustados ao cone por meio de cavilhas de madeira. Mede 28 centímetros de altura por 22 centímetros de boca. Desconhecemos o local de onde provém. Não cremos serem muito comuns tais instrumentos e a seu respeito pouco conhecemos. Quanto à sua denominação sômente encontramos em "A influência africana no português do Brasil" o termo "rum-pi" — tambor de barro — cuja etimologia o autor, Renato de Mendonça, diz não vir nos dicionários. Cita, em abono, um trecho de Pedro Calmon, em "Malês — a insurreição das senzalas", mas a transcrição nada esclarece sôbre a matéria-prima



Canzá  
(Sala do Curso de Museus)

dos atabaques referidos pelo escritor baiano. Nada encontrei em vários outros autores e Oneida Alvarenga (Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico, etc), comentando a designação citada por Renato de Mendonça, diz ser êle o único a registrar "rumpi" como tambor de barro.

\* \* \*

De fabricação mais recente, existem, numa pequena coleção de objetos folclóricos que se está organizando nas salas do Curso de Museus, dois "agogôs", um "adjá", um "ganzá", um "berimbau" e dois "caxixis", reunidos para simples demonstração aos alunos que o freqüentam.

O "agogô" é, depois dos atabaques, o instrumento mais freqüentemente usado nos cultos afro-brasileiros, tanto na Bahia como no Rio de Janeiro. Conhecemo-lo de dois tipos: o primeiro, mais comum, constituído por duas campânulas achatadas, montadas sôbre as extremidades de uma haste recurvada, de ramos de comprimento desigual; o outro, mais raro, compõe-se de um cabo, na extremidade do qual estão fixadas duas campânulas cônicas, uma com o vértice dentro da outra. O instrumento pode ser feito de ferro ou de metal e os seus sons são bastante agudos, existindo entre as notas um intervalo que varia geralmente entre uma quinta e uma sétima. Os sons agudos produzidos pelo "agogô", percutido ritmadamente com vareta de ferro ou metal, tornam-se exasperantes pela monotonia, ao fim de certo tempo, e acreditamos que facilite sobremaneira, nos rituais negros, a manifestação de crise nervosa a que se denomina popularmente "descida do santo".

Jaques Raimundo afirma que a palavra "agogô" é iorubana e significa "sino". Édison Carneiro dá-lhes também o nome de "gan", ou "gã", quando têm uma só campânula. Camargo Guarnieri, citado por Oneida Alvarenga, em informação colhida para o Departamento de Cultura de São Paulo, diz que "gã" é o "agogô" de ferro. Câmara Cascudo, no seu "Dicionário do Folclore Brasileiro", anota ainda o esclarecimento do

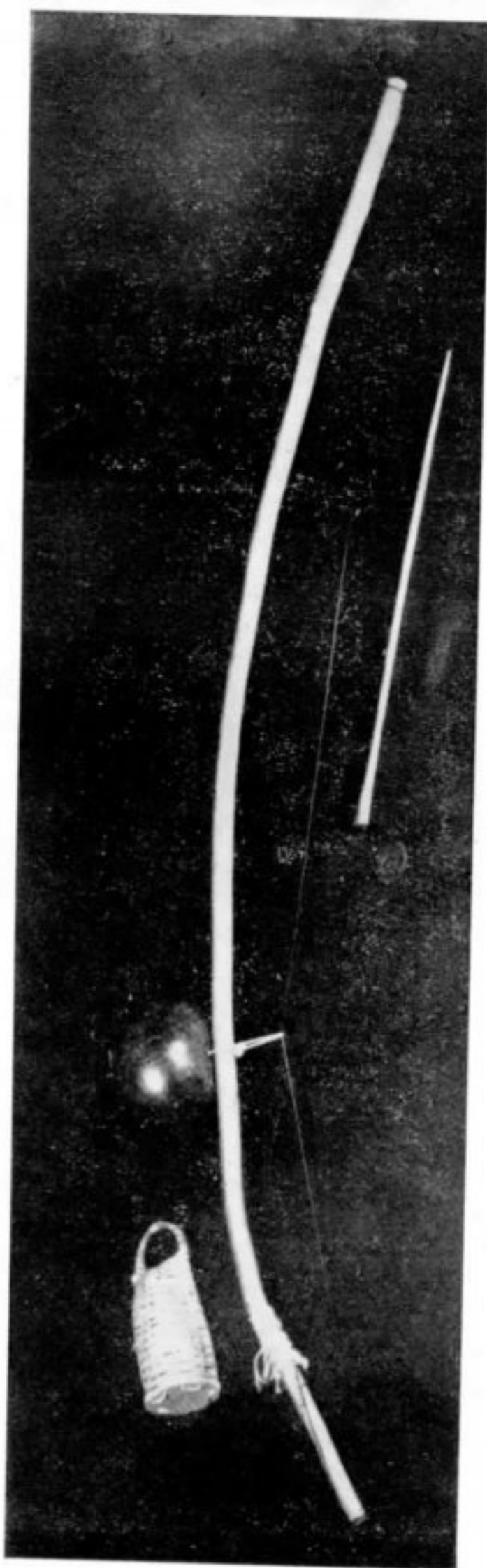
Major Dias de Carvalho, segundo o qual o "agogô" é o "rubembe" dos povos de Lunda.

Outro instrumento idiófono é o "adjá", espécie de sineta metálica que serve para reunir os crentes no início das sessões de candomblé (C. Cascudo) e atrair a atenção dos "orixás" quando a "filha-de-santo" se prosterna ante o altar, fazendo o "iká" ou "odubalê", saudações devidas, respectivamente, aos "orixás" masculinos e femininos. Segundo Édison Carneiro, o "adjá" pode ser agitado, também, pela "mãe-de-santo" sobre a cabeça das "filhas" para provocar a chegada do "orixá", tendo nesse caso o mesmo efeito do "agogô". Isso é feito, segundo o pesquisador baiano, quando a chefe do culto percebe nas "filhas" sinais de atarantamento a que denominam "barravento", possível corruptela de barlavento. O "agogô" de metal e o "adjá" foram trazidos da Bahia pelo prof. Viana Guerra.

Do Estado do Espírito Santo foi trazido à mesma coleção, pela Prof. Nair de Moraes Carvalho, outro instrumento idiófono, bastante curioso pela sua feitura e que se denomina "canzá", "canzé", ou "ganzá". É formado por um grande gomo de bambu sobre o qual são feitas inúmeras ranhuras, em sentido transversal. Atritando-se uma vareta sobre elas, obtém-se o clássico som de "reco-reco". É um instrumento muito usado em grande número de conjuntos folclóricos tais como "tucumbis", "folias", etc. Mede 44 centímetros de comprimento total, tendo a superfície útil para fricção 28 centímetros. É dotado de um cabo de madeira toscamente esculpido em forma de cabeça humana. Embora não se lhe possa atribuir uma origem exclusivamente africana, pois "reco-recos" semelhantes foram observados também entre os ameríndios, é certo que o "canzá" tem papel destacado como instrumento marcador de ritmo nas manifestações e folguedos afro-brasileiros.

\* \* \*

O único instrumento cordófono de origem afro-brasileira exposto nas coleções do Curso é um "berimbau-de-barriga", ori-



Berimbau-de-barriga  
(Sala do Curso de Museus)



ginário da Bahia e de propriedade do autor. O berimbau-de-barriga é uma variante do arco musical primitivo, instrumento que não se deve confundir com o berimbau-de-bôca, aquêles mesmo referido no velho refrão — “berimbau não é gaita”... O berimbau-de-barriga, também denominado “urucungo”, “rucumbo”, “uricungo”, “bucumbumba”, “gôbo”, etc, compõe-se de um arco de madeira roliça, com cêrca de 25 milímetros de diâmetro e metro e meio de comprimento, tendo esticada entre as suas extremidades uma corda de aço cuja tensão se pode regular por meio de amarras de algodão. Prêsa ao arco e à corda, próximo a uma das extremidades daquele, existe uma cabaça de 15 centímetros de diâmetro onde foi feita uma abertura de 8 centímetros, oposta ao arco. Toca-se o instrumento percutindo a corda com uma vareta. Uma das mãos, em geral a esquerda, mantém a bôca da cabaça ajustada ao abdome pela pressão dos dedos médio, anular e mínimo, enquanto o polegar e o indicador seguram uma moeda de cobre que desliza sôbre a corda, modificando-lhe o comprimento a fim de variar a nota obtida. Para maior segurança a moeda de cobre tem um pequeno entalhe onde a corda deve deslizar. A mão direita bate com a vareta sôbre a corda agitando ao mesmo tempo o “caxixi”, instrumento complementar do berimbau-de-barriga. O “caxixi”, também dito “mucaxixi” ou “gongo”, é uma cestinha de forma alongada, provida de alça semicircular e com fundo de couro, contendo algumas pedrinhas. Quando é agitado, emite som semelhante ao de um chocalho não metálico.

A melodia obtida com o berimbau-de-barriga é bastante monótona, pois não permite grandes variações; o ritmo, entretanto, é bastante rápido. Debret fixou com exatidão a figura de um negro tocador de urucungo numa das estampas da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” (pr.41).

O berimbau-de-barriga até hoje é usado no jôgo da capoeira, que ainda se pratica em vários pontos do País, especialmente na Bahia, com acompanhamento de pandeiro. Descrições clássicas dêsse jôgo são encontradas na “Bahia de outrora” de Manuel Quirino, e em “Festas e Tradições Populares”, de Melo

Morais Filho. Alguns autores mencionam a existência de um berimbau sem cabaça, perdendo assim o modesto instrumento sua caixa de ressonância.

Dois "caxixis" avulsos podem ser apreciados também na mesma *vitrine* da coleção do Curso de Museus.

\* \* \*

A última peça das que nos propusemos estudar neste pequeno trabalho é uma rabeca de escravo que se encontra exposta na Sala da Música Brasileira. Trata-se de um instrumento com 75 centímetros de comprimento e 22 centímetros na sua maior largura, apresentando as linhas clássicas do instrumento de corda. É de execução tósca, embora cuidadosa, denotando que o seu fabricante, se não possuía a técnica perfeita e o instrumental adequado para tão complexo mister, era dotado, contudo, de acurado poder de observação e dono de notável senso de equilíbrio estético pois não é de crer que pudesse ter em mãos, permanentemente, um modelo do instrumento ou mesmo as fôrmas de cada peça. De qualquer maneira realizou uma verdadeira cópia do instrumento clássico. Está em bom estado de conservação, faltando-lhe unicamente o cavalete e a pestana. Procede de Itanhaém, no Estado de São Paulo.

É interessante notar que a clássica "noz" do instrumento, na extremidade do braço, contrastando com a perfeição do restante do trabalho, foi substituída por uma cabeça humana, toscamente esculpida, com a face voltada para cima, como se aquêle que a executou quisesse deixar patente não ser um profissional na fabricação de instrumentos de música, não obstante a sua evidente habilidade manual. Dos instrumentos dêsse tipo que conhecemos é um dos mais perfeitos, não só pelo equilíbrio das linhas como pelo esmero da execução, dentro das possibilidades materiais de seu modesto e anônimo autor, estando muito acima das conhecidas "rabecas de escravo" e "rabecas de cego" que outrora abundavam no interior do Brasil, com maior freqüência no nordeste, e hoje já se vão tornando raras.



Rabeca de escravo  
(Sala da Música Brasileira)

BIBLIOGRAFIA.

- ALVARENGA, ONEIDA — Catálogo ilustrado do Museu Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo — 1950.
- ANDRADE, MÁRIO DE — Pequena História da Música, — São Paulo, 1944.
- CALMON, PEDRO — Malês — A insurreição das senzalas — Rio, 1933.
- CÂMARA CASCUDO, LUÍS DA — Dicionário do Folclore Brasileiro — Rio, 1954.
- CARNEIRO, ÉDISON — Candomblés da Bahia — Salvador, 1948.
- CASTELLANOS, ISRAEL — *Los instrumentos musicales afro-cubanos* — Havana, 1916.
- DENIKER, J. — *Les races et les peuples de la Terre* — Paris, 1900.
- GENNEP, ARNOLD VAN — *La formation des légendes* — Paris, 1910.  
— *Les rites de passage* — Paris, 1909.  
— O Folclore — Salvador, 1950.
- LEWY — BRUHL, LUCIEN — *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* — Paris, 1951.
- MELO MORAIS FILHO — Festas e tradições brasileiras — Rio, s/ data.
- MENDONÇA, RENATO DE — A influência africana no português do Brasil, — São Paulo, 1935.
- ORTIZ, FERNANDO — *Los negros esclavos* — Havana, 1916.  
— *Los negros brujos* — Madri, 1917.
- RAIMUNDO, JAQUES — O negro brasileiro — Rio, 1936.
- QUIRINO, MANUEL — A Bahia de outrora — Salvador, 1955.
- RAMOS, ARTUR — O negro brasileiro — I — Etnografia religiosa — São Paulo, 1951.
- RIBEIRO, RENÉ — Cultos Afro-brasileiros no Recife — Recife, 1952.
- SOARES DE SOUSA, GABRIEL — Tratado descritivo do Brasil em 1587 — São Paulo, 1938.
- KRICKEBERG, WALTER — Etnologia de América — México, 1946.